Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UNIVERSITY OF VIRGINIA LIBRARY
X030525578
Digitized by Google

DR. RUDO
Buchh
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE ANTIKE

ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND KULTUR DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

HERAUSGEGEBEN

VON

WERNER JAEGER

BIBLIOTHECA BERNENSIS
1963
7509

ZWEITER BAND

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.
BERLIN / LEIPZIG
1926

Digitized by Google

DE
1
.A55
v.2.
1926

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10

Digitized by Google

INHALT

Seite

Abert, H., Die Stellung der Musik in der antiken Kultur..... 136

—, —, Das älteste Denkmal der christlichen Kirchenmusik. Mit 1 Beilage 282

Baldwin, St., Die Klassiker und der ungelehrte Mann. Rede gehalten bei der Jahresversammlung der Classical Association am 8. 1. 1926 155

Buschor, E., Eine neugefundene Mädchenfigur aus Eleusis. Mit 1 Tafel und 1 Textabbildung 175

Deubner, L., Altrömische Religion 61

—, —, Das Schifflein des Catullus 232

Friedländer, P., Die griechische Tragödie und das Tragische. Dritter Teil 79

Jacoby, F., Griechische Geschichtschreibung 1

Kaschnitz-Weinberg, G., Spätrömische Porträts. Mit 7 Tafeln und 14 Textabbildungen 36

Kranz, W., Diotima 313

Kroll, J., Die Hymnendichtung des frühen Christentums 258

Kuhn, H., Das Altertum und die moderne Geschichtsphilosophie . 190

Mewaldt, J., Das Weltbürgertum in der Antike 177

Noack, F., Ostia. Mit 5 Tafeln und 18 Textabbildungen 205

Pfeiffer, R., Arsinoe Philadelphos in der Dichtung. Mit 2 Vignetten 161

Schrader, H., Drei griechische Bildnisse aus dem fünften Jahrhundert vor Christus. Mit 3 Tafeln und 13 Textabbildungen 113

Digitized by Google

Schweitzer, B., Altkretische Kunst. Mit 4 Tafeln und 17 Textabbildungen 291
Stenzel, J., Der Begriff der Erleuchtung bei Platon 235
Wiegand, Th., Die altattische polychrome Statue im Berliner Museum. Mit 2 Tafeln und 1 Textabbildung 30
Zahn, R., Maison. Mit 1 farbigen Tafel 328
Register 331

Digitized by Google

GRIECHISCHE GESCHICHTSCHREIBUNG

VON

FELIX JACOBY

I

„Hekataios von Milet spricht also: dieses schreibe ich, wie ich es für wahr halte; denn was die Dichter erzählen, ist meines Erachtens widerspruchsvoll und lächerlich."

Es ist ein glücklicher Zufall, der uns diesen ersten Satz des ältesten griechischen Geschichtswerkes erhalten hat. Denn wie eine Fackel erhellt er den Weg, den die Geschichtschreibung der Hellenen nehmen sollte, und beleuchtet ihren Ausgangspunkt. Seine wenigen Worte tragen den eigenartigen Stempel, den der griechische Geist allem aufgedrückt hat, was Wissenschaft ist oder werden kann, und durch den er sein Eigentum scheidet von dem Besitze des Orients. Als Hekataios ihn schrieb — es war das etwa um 490 v. Chr., zwischen dem ionischen Aufstand und dem Xerxeskrieg, — gab es in den großen Reichen des vorderen Orients und in Ägypten längst eine historische Literatur mit sehr verschiedenen Formen: prunkvolle Inschriften, in denen die Könige von Babylon und Assur, Ägypten und Persien den Göttern und der Nachwelt ihre Taten verkünden. Sie sind ein Hervortrieb aus dem Persönlichkeitsbewußtsein mächtiger Menschen, die es nicht dulden wollen, daß die „Spur von ihren Erdentagen" einmal untergehen soll; aber ihr individueller Gehalt ist oft sehr gering, verschwindet zuweilen völlig hinter stereotypen und traditionellen Formeln. Freilich kann er jederzeit wieder hervortreten, wenn ein wahrhaft großer Mensch die Form seiner Würde für gemäß hält: als Augustus den Bericht über „seine Taten, durch die er den Erdkreis der Herrschaft des römischen Volkes unterwarf und" — dies echt römisch — „die Ausgaben, die er für den Staat und das römische Volk gemacht hat", in Bronzepfeiler gegraben vor seinem Grabe auf dem Marsfeld aufstellte, hinterließ er uns nicht nur ein psychologisches, sondern auch ein historisches Dokument ersten Ranges. Früh finden wir ferner das historische Märchen, das für Ägypten charak-

Digitized by Google

teristisch zu sein scheint und vielleicht mehr als poetische, nicht geschichtliche Form gewertet werden muß, als solche aber bis in die Gegenwart weiterlebt; und neben dem Märchen die ganz einfache, nüchterne Aufzeichnung der tatsächlichen Geschehnisse, sei es in den Hof- und Verwaltungsjournalen, sei es in einer von Jahr zu Jahr fortgeführten Chronik. Sie ist meist monoton; verzichtet auch, wie im neubabylonischen Reiche, immer mehr auf die eigentlich politische Geschichte, um sich auf Berichte über Bauten, Tempelweihungen und dergleichen zu beschränken. Zur künstlerischen Erzählung hat sich diese meist priesterliche Chronikführung unseres Wissens nur bei den Israeliten erhoben, deren Literatur wir freilich auch am besten kennen.

Von alledem ist im Wesenskern verschieden, was uns in Hekataios' Worten als das Besondere auffällt: in ihnen erklingt zum ersten Male der Ich-Ton nicht des handelnden, sondern des kritisierenden, das heißt des wissenschaftlichen Menschen, den der Orient überhaupt nicht kennt; und dieser Ton weist den, der ihn anwendet, ohne weiteres in den Kreis der Männer, die im sechsten Jahrhundert in Milet die Wissenschaft von der Natur begründeten, die man später Philosophie nannte, die aber in ihrer Frühzeit alles Wissen von der Welt und ihren Bewohnern und die Keime aller späteren Einzelwissenschaften in sich begriff. Geographie und Geschichte waren die ersten, die sich aus diesem großen Zusammenhange als selbständige Arbeitsgebiete lösten.

Es ist kein Zufall, daß diese „Naturwissenschaft" im weitesten Sinne gerade in Milet entstand. Die große Handelsstadt war bis zu ihrer Zerstörung durch die Perser im Jahre 494 die geistige Kapitale Ioniens und ein oder das Hauptzentrum griechischen Lebens. Überallhin reichten ihre Handelsverbindungen, fuhren ihre Schiffe auf bekannten und neuen Wegen. Im Norden war das Schwarze Meer mit einem Kranze milesischer Kolonien umgeben; im Westen stand sie in engen Beziehungen zu den Griechen Unteritaliens. Ionische, vor allem phokäische Schiffe erschlossen das adriatische und das tyrrhenische Meer bis zur Straße von Gibraltar, die im wesentlichen die Grenze des griechischen Unternehmungsgeistes gebildet hat, weil der Ozean für antike Schiffe nicht befahrbar war. Sie gründeten Faktoreien und Städte an der französischen Süd- und der spanischen Ostküste und tauschten hier die Kunstprodukte ihrer Heimat gegen das Silber Spaniens, das Zinn Englands, den Bernstein der Ostsee. Söldner und Ritter aus dem griechischen Kleinasien hatten schon während des

Digitized by Google

siebenten Jahrhunderts im Dienste der letzten Könige von Babylon gefochten; sie bildeten den Kern auch im Heere des zweiten Psammetich von Ägypten und kamen bis nach Nubien, wo sie ihre Namen in die Kolossalstatuen des Tempels von Abu Simbel kratzten. In ihrem Gefolge drang milesischer und ionischer Handel in das streng behütete Pharaonenreich ein, wurden erneut Verbindungen geknüpft mit den Reichen des vorderen Orients, mit Lydien, mit Babylon und mit der jungen Großmacht der Perser. Ein griechischer Kapitän unternahm für Dareios die Fahrt auf dem Indus, die das Südmeer und die Handelswege nach Arabien erkunden sollte.

Von etwa 650 v. Chr. an ergießt sich ein gewaltiger Strom kultureller Errungenschaften aus dem Osten nach Kleinasien — babylonische Himmelskunde und ägyptische Meßkunst —, sammelt sich besonders in Milet eine Fülle verschiedenster Kenntnis, die sich zuerst noch in den jüngeren Epen, dann in Reiseberichten und Schifferhandbüchern niederschlägt; und diese neuen Wissensstoffe entzünden im griechischen Geist den Funken, der in der Schule des Milesiers Thales zu heller Flamme aufschlägt. Merkwürdig, wie hoch schon diese beginnende griechische Wissenschaft über der Weisheit des Orients steht, die doch die Griechen selbst so sehr bewundern; wie deutlich sich sogleich, um es mit einem Schlagwort zu sagen, der Unterschied von Wissen und Wissenschaft offenbart. Der Ionier löst sich von der märchenhaft-mythischen Kosmogonie des Epos, über die der Orient nie hinausgekommen ist; er setzt an die Stelle der Götter und ihres Willens Natur und Entwicklung. Mit jugendlicher Kühnheit wagt er sich gleich an die großen Grundfragen, wie Welt und Erde und organisches Leben entstanden sind, und beantwortet sie aus der wissenschaftlichen Theorie und der Beobachtung heraus: er sucht nach einem Urstoff und stellt die Theorien des Vulkanismus und des Neptunismus auf; aber er findet auch die Erklärung für die Eigenart des Nildeltas durch den Vergleich mit den Schwemmgebieten anderer großer Flüsse; er schließt aus Versteinerungen auf Veränderungen der Erdoberfläche und vergleicht die Tier- und Menschentypen der Kontinente. Schon um 550 konstruiert Thales' Schüler Anaximandros den ersten Himmelsglobus und zeichnet die erste Erdkarte, eine „Erztafel, in die der Umriß der ganzen Erde und das ganze Meer und alle Flüsse eingeschnitten waren". Sie fällt noch ganz in den Bereich dessen, was wir mathematische und physikalische Geographie nennen; aber ein Menschenalter später wird sie von Hekataios durch Ein-

Digitized by Google

tragung der länderkundlichen Einzelheiten ergänzt. Der Text, mit dem er diese Tafel erklärt, ist das erste geographische Buch, das später von der Karte den Titel „Umwandlung der Erde" erhielt.

In diesem Buche, das auch reichlich historisches Material enthielt, soweit es sich als Erzählung an Natur- und Kunstdenkmäler der beschriebenen Länder anknüpfen ließ, liegen die Wurzeln der Geschichtschreibung, die im Altertum ihre Verbindung mit der Erdkunde selten ganz gelöst hat. Denn da es im Wesen schon der beginnenden Wissenschaft lag, daß sie sich nirgends mit dem bloßen „was" der Beschreibung begnügt, sondern stets nach dem „wie" und „warum" fragt, so mußte sich dem in ihrem Geiste Erzogenen angesichts des Völkergewirrs der Karte die Frage aufdrängen nach dem „woher" dieser Mannigfaltigkeit, nach den Gründen der Verschiedenheit und der Verwandtschaft zwischen den einzelnen Völkerindividualitäten. Zwei Wege ist man gegangen, dieses Problem zu lösen. Die reine Naturwissenschaft entwickelt die Theorie, die man so gern unter den Namen des Hippokrates stellt, obwohl sie älter ist, daß alle psychischen und somatischen Unterschiede der Völker aus der Verschiedenheit von Klima und Boden zu erklären sind. Sie macht die „Natur des Menschen" abhängig von der „Natur des Landes"; und in weiterer Entwicklung, die in dem Geschichtswerk des Philosophen Poseidonios etwa 70 v. Chr. kulminiert, von der kosmischen Bedingtheit der Erde und ihrer Bewohner. Aber daneben läuft der Weg des historischen Denkers. Er geht nicht aus von dem, was er in der umgebenden Natur mit Augen sieht, sondern von dem, was die Tradition von den Vorstadien der gegenwärtigen Völkerverteilung überliefert. „Augen und Ohren" — ihr Einklang und ihr Widerspruch ist der ionischen Wissenschaft geläufig; und niemand zweifelte daran, daß „die Augen genauere Zeugen sind als die Ohren". Als Hekataios den Glauben an die Tradition der an der Beobachtung geschulten Kritik der Vernunft unterwarf, entstand das erste wirkliche Geschichtswerk.

Es sieht ganz anders aus als alles, was man bisher Geschichte nennen konnte. Die Chronikführung des Orients und der Griechen verzeichnete, was in der Gegenwart geschah; nüchtern und knapp oder in breiter Ruhmredigkeit, aber immer auf das Tatsächliche sich beschränkend. Hekataios' Blick ist, obwohl er selbst an geschichtlich bedeutsamen Vorgängen in nächster Nähe und mithandelnd teilgenommen hat, ganz auf die Vergangenheit gerichtet. Er erzählt nicht von Kyros und Dareios, nicht vom ionischen

Digitized by Google

Aufstand, von Marathon und Salamis, sondern von Prometheus und Deukalion, von Hellen und seinen Söhnen, von den Kämpfen um Theben und Troia. Sein Stoff ist die „Heldensage", die Tradition aus einer Zeit, die in sich abgeschlossen Jahrhunderte hinter der bewegten Gegenwart zurücklag. Diese Tradition lag vor in den epischen Gedichten, im „Homer", wie man damals noch sagte. Es gab keine andere Überlieferung. Jahrhunderte hindurch hatten Sänger und Rhapsoden immer wieder von den Göttern und Helden erzählt, die so allmählich aus Heroen einzelner Stämme zu Nationalheroen des ganzen griechischen Volkes geworden waren. Sie hatten eine gemeinsame Geschichte dieses Volkes geschaffen, indem sie seine Helden zu großen Unternehmungen versammelten, zur Fahrt der Argo, zum Kampf um Theben, zum Zug gegen Troia. Diesseits des troianischen Krieges lag die Gegenwart, die dichterischer Behandlung nicht wert erschien; jenseits stieg man empor zu den Anfängen der Menschheit. Der grübelnde Geist Hesiods hatte die Götter in Generationen geordnet und von der Urzeit der Welt erzählt, als die Allmutter Erde aus sich selbst den Himmel gebar und in heiliger Ehe mit dem eigenen Sohne die Götter einer versunkenen Welt erzeugte, die Titanen, die Zeus besiegt hatte, der Herr der Welt, wie sie jetzt war, der Vater der „gottentsprossenen Könige". Hier war die Verbindung auch mit der Gegenwart gegeben. Zeus' Söhne waren die Heroen des Epos, die am Anfange der Stammbäume standen, deren sich die Ritter von Lesbos und die Kaufherren von Milet ebenso rühmten, wie die Könige von Sparta und die adeligen Geschlechter in Argos, Korinth, Athen, Theben. Hekataios selbst vermochte sein Geschlecht im sechzehnten Gliede auf einen Gott zurückzuführen, das heißt bis etwa auf das Jahr 1000 v. Chr. Die Göttersöhne sind aber auch die Väter der griechischen Stämme; denn die Dichter kennen keine Völker, sondern nur namengebende Heroen mit ihren Mannen. Die Zusammenhänge der Stämme stellen sich als Verwandtschaftsverhältnisse ihrer Fürsten dar; ihre Geschichte als ein großer Stammbaum; und Hesiods „Kataloge" entsprechen der „Völkertafel" der Genesis auch darin, daß sie sich nicht auf das eigene Volk beschränken. Da hießen die Meder nach einem Sohn Iasons und Medeas, und die Perser nach Perseus, Zeus' Sohn und Ältervater des Herakles. Der Babylonier Belos und der Ägypter Aigyptos, die Urkönige dieser Länder, waren Söhne der zeusgeliebten Io, die Heras Eifersucht in eine Kuh verwandelt durch alle Länder getrieben hatte, bis auf ägyptischem Boden der Zauber gelöst wurde.

Digitized by Google

So sangen die Dichter; aber Heras Eifersucht und die Verwandlung eines Menschen in ein Tier waren nun wirklich keine Dinge, die ein Mann glauben kann, der im Schoße der ionischen Philosophie aufgewachsen ist und weiß, was naturgesetzlich möglich und unmöglich ist. Jetzt erinnern wir uns der ersten Worte seines Werkes und lesen in ihrem Lichte, was darin über Io stand:

„Die Phönikier wandern — so erzählen die persischen Altertumskundigen — vom Roten Meer nach Syrien und befahren von hier aus die griechische See, um assyrische und ägyptische Produkte zu exportieren. Phönikische Händler waren es, die an der Küste der Argolis ihre Waren auslegten. Da kam auch die Königstochter Io mit ihrem Gefolge. Sie betrat das Schiff, sah und kaufte, wonach ihr der Sinn stand. Die Phönikier aber wittern ein besseres Geschäft; sie stürzen sich auf die Frauen, ergreifen was nicht fliehen kann, und segeln mit ihrem Raube nach Ägypten, wo sie die Sklavinnen verkaufen".

In dieser Erzählung gibt es keinen Zeus und keinen hundertäugigen Argos; hier leben und handeln Menschen, die von denen der Gegenwart nicht verschieden sind. Diese Phönikier sind nicht mehr die Mannen oder Söhne eines eponymen Heroen Phoinix; sie sind das Volk der „Roten" nach ihrer Heimat am Roten Meer. Überall hat eine rationelle Kritik das Übernatürliche entfernt und aus der märchenhaften Genealogie eine Geschichte gemacht, die zu jeder Zeit und an jedem Orte passieren konnte, aber nur einmal — soviel bleibt von der Tradition übrig — wirklich passiert ist.

Schon hierin liegt ein positiver Zug der sonst destruktiven Kritik des Rationalismus, der seine Maßstäbe der Natur entnimmt und nur gelten läßt, was vor dem Forum der Naturgesetze sich behaupten kann. Dieses positive Element verstärkt sich durch Benutzung eines zweiten Maßstabes — der reineren Kunde, die der Orient in seiner uralten Weisheit bewahrt hat. Persische Altertumskundige sind es, denen diese Geschichte der Io nacherzählt wird; und die Kritik verstummt mit einem Mangel an Logik, der in jungen Wissenschaften nicht selten ist, vor der Überlegenheit einer fremden Tradition. Als Hekataios auf seinen Reisen, deren Ergebnis das erste geographische Buch war, im ägyptischen Theben sich vor den Ammonpriestern seiner Abstammung von einem Gotte rühmte, da führten sie ihn in einen großen Tempelsaal und zeigten ihm die Kolossalstatuen von 345 Oberpriestern, die alle, Sohn auf Vater folgend, das Heiligtum regiert hatten und die alle Menschen gewesen waren. Zwischen Göttern und

Digitized by Google

Menschen gibt es, so belehrten sie ihn, keine Blutsverwandtschaft; und die Herrschaft auch der letzten Göttergeneration ist noch um viele Jahrtausende von dem Beginne menschlicher Geschichte entfernt. „Und das" — so sagen die Ägypter — „wüßten sie genau, weil sie von jeher die Jahre aufgeschrieben und berechnet hätten". Es war der tatsächlich sehr alte Gebrauch der Schrift in Ägypten, der vor allem das Erstaunen der griechischen Wissenschaftler erregte und den Glauben hervorrief, daß hier unbedingt sichere geschichtliche Kunde zu finden sein müsse. Die Priester mußten die Wahrheit über Io, Paris, Menelaos, Helena wissen, von deren Aufenthalt in Ägypten das Epos erzählte. In dieser über viele Jahrtausende reichenden Priestertradition glaubte Hekataios ein sicheres Kriterium für den Wahrheitsgehalt der griechischen Dichtertradition gefunden zu haben, und die Priester waren klug genug, diesen naiven Glauben nicht zu enttäuschen. Erstaunt und amüsiert lesen wir Hekataios' und Herodotos' Fragen und die Antworten, die bis in die Einzelheiten angeben, wie es Paris und Helena bei dem gerechten König Proteus ergangen, wie der trojanische Krieg wirklich verlaufen ist. Denn auch das ist ihnen aus bester Quelle bekannt; von Menelaos selbst haben sie es erfahren, als er später Helena aus Ägypten abholte. Unter den Fragen der Griechen trieb die Phantasie der Fremdenführer immer üppigere Blüten; und der wissenschaftlich ihnen so überlegene Ionier lauschte diesen Erfindungen so andächtig und korrigierte seinen Homer danach so selbstverständlich, wie in seltsamem Kreislauf der Dinge heute wieder weite Kreise die schöpferische Phantasie des griechischen Epikers mit dem trockenen Ton der Reimchronik verwechseln.

Man braucht sich nicht zu wundern, daß das Urteil der Modernen über diese Pseudohistorie der griechischen Vorzeit so oft in die Irre gegangen ist. Es wirkt auf uns tatsächlich komisch, wenn Hekataios ganz ernsthaft sagt: „Aigyptos hatte, wie in Hesiodos' Gedichten steht, fünfzig Söhne; wie ich meine, nicht einmal zwanzig"; so komisch wie etwa Gladstones Entrüstung über die Sinnlichkeit des Priamos, dem die Dichter auch fünfzig Söhne gaben. Wir empfinden heut die ganze rationalistische Umformung dichterischer Gestaltungen als platt und oberflächlich. Wer es also nicht vermag, sich in den Geist einer vergangenen Epoche zu versetzen, wer alles selbstverständlich findet und in der Schöpfung des ersten Geschichtswerkes so wenig etwas besonderes sieht wie in dem ersten Buche „Über die Natur" — nur weil er nicht davon abstrahieren kann, daß heute täglich und stündlich historische und philosophische Bücher

Digitized by Google

erscheinen —, wer Hekataios behandelt wie Mommsen oder Ranke, der wird freilich nicht imstande sein, hinter den komischen Einzelheiten und der Plattheit der Ausführung die hohe methodische Bedeutung der Leistung des alten Milesiers zu fassen. Und doch liegt sie am Tage: Hekataios übertrug das Erklärungsbedürfnis und die kritische Grundhaltung der ionischen Naturwissenschaft mit zweckmäßiger Veränderung ihrer Methoden von der Betrachtung der umgebenden Welt auf die Tradition über die Vergangenheit. Diese Übertragung auf einen anders gearteten Stoff ergab eine neue Wissenschaft: aus dem gläubigen Nacherzähler wurde der kritische Historiker. Der Zusammenhang mit der philosophischen Schule von Milet erklärt restlos die Art und die Unart des ersten Geschichtswerks; er erklärt aber auch den gewaltigen Eindruck, den die Zeitgenossen von diesem Buche empfingen. Der düstere Weise von Ephesos, der das tiefe Wort sprach „Ich erforschte mich selbst", schloß Hekataios in das Verdammungsurteil ein, das er über die großen Lehrer des griechischen Volkes fällte: „Vielwissen lehrt nicht, Verstand zu haben; sonst hätte es Hesiodos gelehrt und Pythagoras, und wieder Xenophanes und Hekataios". Man hat auch diese Worte mißverstanden; aber jedem Unbefangenen beweist die Ablehnung durch einen ganz anders gerichteten Geist die Bedeutung des kühnen Neuerers, der als erster das Wissen von der Geschichte der Menschheit der Kritik der Vernunft unterwarf, wie es die Bedeutung Homers und der Tragödie für das geistige Leben der Nation beweist, wenn Platon sie aus seinem Idealstaat ausschließt.

II

Nur wer gelernt hat, die Leistung des Hekataios aus ihrer Zeit heraus als den Beginn einer wissenschaftlichen Betrachtung geschichtlicher Vorgänge zu würdigen, hat auch das Recht zu sagen, daß es auf seinem Wege nicht weiter ging. Der Rationalismus hatte seine Aufgabe, Geburtshelfer einer neuen Wissenschaft zu sein, erfüllt. Die im Laufe des fünften Jahrhunderts in immer weiterem Umfange vorgenommene, immer platter werdende Umsetzung des Epos in Geschichte ist entwicklungsgeschichtlich ohne Bedeutung. Es ist zwecklos, die Namen derer zu nennen, die Hekataios' Methode unverändert handhabten oder sie in verschiedener Weise mit anderen geistigen Bewegungen der beginnenden Philologie und der ethischen Philosophie zusammenbrachten. In der „Geschichte der Geschichtschreibung" gebührt die zweite Stelle dem Manne, der mit einer

Digitized by Google

Handbewegung die unfruchtbaren Diskussionen, wie im einzelnen aus der dichterischen Verzerrung der wahre Hergang herauszudestillieren sei, beiseite schob.

Herodotos von Halikarnaß, der etwa im Todesjahr des Hekataios um 480 v. Chr. geboren ist, war kulturell ein Ionier, der äußerlich betrachtet eng genug an seinen Vorgänger schließt und mannigfach von ihm beeinflußt erscheint. Aber der Geist, mit dem er der Welt gegenübertritt, ist ein völlig anderer. Man beobachtet ja oft, wie auf eine Zeit kühnster Fragestellung und entschiedenster Spekulation über die Grundbegriffe die Reaktion in Gestalt einer vorsichtigen Skepsis und eines etwas lahmen Empirismus folgt. Für die Auswirkung einer solchen Haltung mag charakteristisch erscheinen, wie Herodot sich zu einer der größten Leistungen der ionischen Spekulation stellt. Die bei dem geringen Umfang der tatsächlichen geographischen Kenntnisse mit äußerster Kühnheit entworfene Erdkarte, die als Arbeitshypothese doch unentbehrlich war, bot in ihrer stark konstruktiven Gestaltung der empiristischen Kritik eine breite Angriffsfläche. „Ich muß lachen", sagt Herodot, „wenn ich sehe, wie die Leute jetzt Erdkarten zeichnen und doch die Erde nicht vernünftig erklären können: da zeichnen sie den Ozean, wie er rings um die Erde fließt, die kreisrund ist wie mit dem Zirkel gezogen, und machen Europa so groß wie Asien." Das mathematisch konstruierte Kartenbild, das den Kreis der Erde durch die Wasserlinie des Mittelmeeres in die Halbkreise Europa und Asien, diese wieder durch Donau und Nil in Quadranten zerlegte, erschien der nächsten Generation als Phantasiespiel. Denn wenigstens für den Osten und Norden war die Umschiffbarkeit der Erde nicht empirisch bewiesen; „ich konnte es von keinem Augenzeugen erfahren", wie Herodot das ausdrückt.

Für den Historiker Herodot muß dieser Empirismus den schärfsten Gegensatz zu der kritischen Grundstimmung erzeugen, mit der Hekataios die Tradition umgeformt hatte, „wie sie ihm wahr zu sein schien". Mit vollem Bewußtsein stellt er dieser Kritik an der Überlieferung den Grundsatz der „Wiedergabe der Überlieferung" gegenüber — der Wiedergabe auch da, wo er sie persönlich für falsch hält oder wo verschiedene Berichte über die gleichen Tatsachen die Entscheidung für einen von ihnen zu erfordern scheinen.

Man mag darin zunächst eine geistige Schwäche sehen, einen Rückfall in die Weise des epischen Dichters, der prinzipiell auch nichts er-

Digitized by Google

findet und nichts beurteilt, sondern nacherzählt, was die Muse, das heißt doch die Tradition ihm bietet; und man geht mit solcher Annahme nicht einmal ganz fehl. Herodot besitzt wirklich nicht die geistige Kraft und die rücksichtslose Konsequenz des ionischen Wissenschaftlers; er repräsentiert zunächst und grundsätzlich eine andere Seite des ionischen Wesens, die Freude an und die Fähigkeit zur künstlerisch geformten Erzählung. Sein Werk, das gleich mit der bekannten, noch halb im Märchenton vorgetragenen Geschichte von Gyges und dem Weibe des Kandaules beginnt — freilich fehlt ihr schon der unsichtbar machende Zauberring der Volkssage, die uns Platon bewahrt hat und Hebbel nicht entbehren mochte; hier hatte der ionische Rationalismus durchgeschlagen —, ist voll von jenen wundervollen Geschichten, die wir Novellen nennen und an die jeder zuerst denkt, wenn er Herodots Namen hört. So sehr überwiegen für den oberflächlichen Betrachter diese Stücke, hinter denen wir eine volkstümliche Erzählungskunst und die Gestalt des berufsmäßigen Geschichtenerzählers auftauchen sehen, der dem Volk den vornehm und gelehrt gewordenen Rhapsoden ersetzt hat, daß noch kürzlich ein geistreicher junger Philologe den Vergleich Herodotos—Boccaccio gezogen und den ganzen historischen Rahmen für einen gigantischen Spaß des alten Halikarnassiers erklärt hat. Das ist freilich ein starkes Verkennen. Denn was Herodot will, sagt auch er uns mit dürren Worten in der Überschrift, dem ersten Satze seines Werkes. Er will den ewigen Widerstreit von Orient und Okzident darstellen, die mit den Lydern und Persern um den Besitz der kleinasiatischen Küste geführten Kriege, die damals wie heute das erste Streitobjekt zwischen den Griechen und den Herren des Ostens bildete. Mit der formelhaften Wendung: „So wurde Ionien zum ersten (zweiten) Male unterjocht", „So wurde Ionien befreit", schließen die großen Abschnitte des Werkes. Mühelos erkennt man darin den historischen Grundplan, dem die Massen disparaten Stoffes nicht ohne Gewaltsamkeit, aber im ganzen doch mit einer starken baumeisterlichen Hand unterworfen sind.

Gewiß ist dieser Grundgedanke der großen Komposition davon beeinflußt, daß Herodot selbst aus diesen umstrittenen Gebieten stammt, daß es die Schicksale auch seiner Heimat sind, von denen er erzählt; und wieder mag es dem modernen Leser selbstverständlich erscheinen, daß wir damit in eine viel jüngere Zeit geführt werden, als jene war, in deren Rahmen Hekataios' Kritik sich betätigte. Für Herodot aber und seine Leser war

Digitized by Google

das nichts Selbstverständliches; er ist sich sehr bewußt, daß er damit etwas Besonderes gibt:

„Nicht von Io, Medea und Helena will ich erzählen, ob ihre Geschichte so oder anders sich zugetragen hat, sondern ich will den Mann nennen, von dem ich weiß, daß er zuerst den Griechen feindlich entgegengetreten ist; mit ihm soll mein Werk anheben."

Unverkennbar herrscht hier der gleiche Gegensatz, der Herodots Urteil über die ionische Erdkarte bestimmt: auch auf dem Gebiete der geschichtlichen Tradition wird abgelehnt, was nicht empirisch durch Augen- und Ohrenzeugen feststellbar ist, was man erst erschließen muß und nicht „wissen" kann. Aber hier, in der Wahl des geschichtlichen Stoffes, erweist sich der Empirismus als fruchtbar. Denn ihm ist es zu verdanken, daß zum ersten Male ein Mann sich die Aufgabe stellt, die Geschichte seines Volkes zu erzählen in Zeiten, an die Mitlebende sich noch erinnern, mit dem ausgesprochenen Zwecke, nicht Vorhandenes zu kritisieren, sondern zunächst einmal die Überlieferung zu sammeln und dadurch die Erinnerung an die Ereignisse festzuhalten für die Nachwelt. Damit stehen wir an der Schwelle dessen, was dem Altertum wie uns als eigentliche Geschichtschreibung gilt: die Aufgabe des Historikers ist neu formuliert; und was von anderem Standpunkt als ein Nachlassen der geistigen Spannkraft erschien, die einfache Aufzeichnung der Tatsachen, wird zu einer neuen wissenschaftlichen Methode.

Aber damit diese Aufzeichnung zur Geschichtschreibung werden und sich über das Niveau dessen erheben konnte, was schon die alte Chronikführung und der volkstümliche Erzähler, wenn auch im kleineren Maßstabe übten, mußte noch etwas anderes hinzutreten; ein Element, dessen die Geschichtschreibung nicht entraten kann, wenn sie nicht bei der öden Regestenfabrikation stehen bleiben soll, — der politische Sinn und die politische Parteinahme des Erzählers. Wir kennen Herodots Leben aus seinem Werke genug, um hier mit Bestimmtheit reden zu können. Er ist nach längeren Reisen im Osten und Norden der griechischen Welt Mitte der vierziger Jahre des fünften Jahrhunderts — genauer wohl im Winter 446/5, als der dreißigjährige Friede die erste Kraftprobe zwischen dem neuen demokratischen Großstaat Athen und der spartanischen Eidgenossenschaft nebst den ihr assoziierten Mächten beendete — nach Athen gekommen, um dort Vorträge über seine Reisen zu halten; als „Sophist", wie man damals sagte, der ein „Händler mit Seelennahrung" ist. Die

Digitized by Google

Vorträge werden Aufsehen erregt haben (wir dürfen uns das nach den Rahmenerzählungen platonischer Dialoge vorstellen), und Herodot wurde in den Kreis des Perikles gezogen, der nach Kimons Tode der unbestrittene Leiter der athenischen Politik, der „ungekrönte König" des athenischen Demos war. Dem Zauber des bedeutenden Mannes, der Athen auch geistig zur Vormacht von Hellas machen wollte, ist der kritiklose, zu gläubiger Bewunderung geneigte Halikarnassier noch leichter erlegen, als der schwerblütige, kühl urteilende Thukydides. Er hatte sich bisher mit Stolz als Dorer gefühlt, und das Ioniertum verachtet, dessen Sprache er doch sprach und dessen Kultur er seine Bildung verdankte; eine politische Meinung hatte der Bürger der bis in die fünfziger Jahre unter der Herrschaft von Persien abhängiger Dynasten stehenden halbkarischen Stadt nur soweit besessen, als er die allgemeinen Anschauungen der Kaufmannsaristokratie teilte, der er nach Geburt und Erziehung angehörte. Aber nicht einmal die dem Griechen sonst eigentümliche Abneigung gegen die Herrschaft eines einzelnen erscheint bei ihm ausgesprochen; und in der auswärtigen Politik, die eine Kleinstadt damals schon nicht mehr treiben konnte, kennt er nur den einen Satz, daß der Krieg schlechthin ein Unglück ist. Alle diese Anschauungen erfuhren jetzt einen vollständigen Wandel: aus dem Bewunderer spartanischen Wesens wurde der „Wahl-Athener", aus dem politisch indifferenten „Pazifisten" der Verteidiger der perikleischen Machtpolitik. Die Geschichte der Perserkriege erhielt die athenische Beleuchtung, in der wir sie jetzt lesen; ja, der ganze Gedanke, diese Kriege in den Mittelpunkt eines großen geschichtlichen Werkes zu stellen, ist dem Manne, der bisher die Welt als Reisender durchzogen hatte, erst aus der Bekanntschaft mit Perikles und Athen erwachsen.

Die Generation Herodots sah jenen ersten großen Zusammenstoß zwischen Orient und Okzident, die siegreiche Abwehr des persischen Imperialismus nicht mehr mit den Augen des mitkämpfenden Aischylos und noch weniger in der idealisierenden Beleuchtung eines allgemeinen Freiheitskrieges, wie er seit dem Klassizismus schon eines Plutarch unsere Schulbücher beherrschte. Im Kriege selbst hatten eine Reihe griechischer Staaten auf seiten des Landesfeindes gestanden; und auch die Wege derer, die sich in der höchsten Not unter Spartas Führung zum Verzweiflungskampfe verbündet hatten, waren bald nach dem Siege auseinandergegangen. Der Kampf um die Vorherrschaft in Hellas hatte zu neuen Gruppierungen

Digitized by Google

der Mächte geführt: Athen stand im Bunde mit Argos, das in dem großen Kriege neutral geblieben war; Sparta ging mit Theben, das mit dem Perser gegen die griechische Koalition gefochten hatte. In Sparta betrachtete man den Sieg als einen Triumph spartanischer Taktik, ohne aber viel Wesens davon zu machen; denn wie man einst abgelehnt hatte, sich in die Händel zwischen Ioniern und Lydern zu mischen, so hatte man den Xerxeskrieg von vornherein als Defensivkrieg geführt und hätte es am liebsten gesehen, wenn der Konfliktstoff für alle Zukunft durch Aufgabe der kleinasiatischen Küste und Umsiedlung der dortigen Griechen nach dem Mutterlande beseitigt worden wäre. Umgekehrt pflegte man in Athen die Erinnerung an den Sieg und suchte den Anteil der athenischen Flotte, die in Wahrheit unter spartanischem Oberbefehl gefochten hatte, zu steigern, weil Athen den Schutz der kleinasiatischen Griechen übernommen hatte und weil die mit ihnen geschlossenen Verträge den Anfang der athenischen Großmachtstellung bedeuteten. Dabei war es gerade Perikles, der im Kampfe gegen Sparta und Theben das Steuer herumgerissen und 448 einen Frieden mit Persien abgeschlossen hatte, um die Hände gegen den griechischen Feind freizubekommen. Als Herodot nach Athen kam, standen nicht Hellas und Persien sich in der Weltpolitik gegenüber; die Zeit war völlig beherrscht von dem Gegensatz zwischen Athen und dem peloponnesischen Bunde. Der Friede von 446/5 war nur eine Ruhepause. Niemand wußte besser als Perikles, daß der Kampf um die Vorherrschaft in Hellas noch einmal ausgefochten werden müsse; und er tat alles, seine Stadt für den Entscheidungskampf zu rüsten. Das war bitter nötig, weil die öffentliche Meinung für Athen nicht günstig war. Selbst in Ionien, dessen einzigen Schutz gegen die Fremdherrschaft die athenische Flotte bildete, war die erste Freude über die gewonnene Freiheit verrauscht, seit Athen die Zügel straffer anzog und immer offener von seinem „Reiche" und seinen „Untertanen" sprach. Ende der vierziger Jahre trat das bedeutendste Bundesmitglied, die große Insel Samos, in offenen Aufstand; und die Unterwerfung nach zweijährigem schweren Kampfe vollzog sich nur deshalb ohne größere Komplikationen, weil die schwerfällige Politik Spartas den eben beschworenen Frieden mit Athen nicht brechen wollte und Waffenhilfe versagte. Aber die Unzufriedenheit schwelte unter der Oberfläche weiter. Als im Jahre 431 der latente Konflikt zum Ausbruch kam, konnte Sparta in geschickter Ausnutzung dieser Stimmung den Krieg mit dem Propagandaruf „Befreiung der Griechen" eröffnen.

Digitized by Google

Herodot, der sich bald nach 444 in der neuen großen Kolonie Thurioi seßhaft gemacht hatte, durch die Perikles Athens Einfluß in Italien und Sizilien begründen wollte, sah die Wetterwolken aufsteigen und maß an den erbitterten Parteikämpfen in der als gemeingriechisch gegründeten Stadt das rapide Anwachsen der anti-athenischen Stimmung in der griechischen Welt. Unter dem unmittelbaren Eindruck dieser schwülen Jahre gewannen die Anregungen, die er in Perikles' Kreis empfangen hatte, politisches Leben, schossen in seinem Geiste die Elemente zusammen, aus denen sein großes Werk erwuchs: ein historischer Gedanke ordnete den Wirrwarr der Geschehnisse in den letzten hundertundfünfzig Jahren. Er erkannte, daß die ganze Geschichte seines Volkes seit den großen Wanderungen, die die kleinasiatische Westküste und die Inseln der Ägäis zu griechischem Boden gemacht hatten, beherrscht war von den Gegensatz gegen Asien, daß auch der große Xerxeskrieg nur eine Episode in diesem Jahrhunderte dauernden Kampfe war. Er sah, daß in diesem Streite Athen als Vorkämpferin des Hellenentums stand; daß es wieder um Ioniens Freiheit ging, wenn jetzt Athen und Sparta zu dem entscheidenden Waffengange antraten. Nicht Sparta wollte Hellas befreien, sondern Athen hatte es befreit. Dies der griechischen Welt zu zeigen, ihr die Augen darüber zu öffnen, was Athen für Hellas geleistet hatte, und was Athens Reich für die Freiheit des griechischen Wesens bedeutete, faßte er alles, was er besaß, zu dem Werke zusammen, dessen Krönung der Xerxeskrieg und die dauernde Sicherung des griechischen Kleinasiens durch Gründung des attischen Seebundes bilden sollte. Offen — in einer der bei ihm so seltenen logischen Erörterungen, die immer bedeuten, daß er auf die betreffende Behauptung besonderen Wert legt — sprach er jetzt sein Urteil aus in den Worten, mit denen er die griechischen Kriegsvorbereitungen einleitet:

„Und hier sehe ich mich gezwungen, eine Meinung auszusprechen, die bei den meisten Menschen Mißfallen erregen wird. Trotzdem, weil sie sich mir als die wahre ergibt, will ich sie nicht zurückhalten. Wenn die Athener aus Furcht vor der nahenden Gefahr ihr Land verlassen hätten oder auch, wenn sie es nicht verlassen hätten, sondern geblieben wären und sich dem Xerxes unterworfen hätten, dann würde niemand gewagt haben, zur See dem Könige entgegenzutreten. Wenn aber zur See niemand dem Xerxes Widerstand geleistet hätte, so wäre zu Lande folgendes eingetreten: obwohl von den Peloponnesiern viele Mauergewänder über den Isthmos (von Korinth) gezogen waren, wären die Lakedämonier doch

Digitized by Google

von ihren Bundesgenossen im Stiche gelassen worden; nicht freiwillig, sondern gezwungen, weil ihre Städte jede für sich von der Flotte der Barbaren genommen worden wären. Die Lakedämonier wären allein geblieben; allein geblieben hätten sie große Taten verrichtet und wären rühmlich gestorben.

Entweder so wäre es ihnen ergangen; oder aber sie hätten sich schon vorher, weil sie sahen, daß auch die übrigen Griechen auf seiten des Meders standen, mit Xerxes vertragen. In beiden Fällen wäre Griechenland den Persern untertänig geworden. Denn was für einen Nutzen die über den Isthmos gezogenen Mauern haben sollten, wenn der König das Meer beherrschte, vermag ich nicht einzusehen.

Wie also die Dinge lagen, dürfte der, der die Athener die Retter von Hellas nennt, die Wahrheit nicht verfehlen. Denn die Wage mußte zugunsten der Partei sinken, der sie sich anschlossen. Weil sie die Freiheit von Hellas wählten, waren sie es (natürlich nächst den Göttern), die das übrige Griechenland, soweit es nicht medisch gesinnt war, aufweckten und den König zurückwarfen."

Es kommt garnicht darauf an, ob die so begründete historische Auffassung richtig ist, sondern allein darauf, daß Herodot eine solche Auffassung gewann und aussprach. Wenn die Wissenschaft von der Geschichte für uns untrennbar verbunden ist mit dem Staatsgefühl und der politischen Überzeugung des Historikers, so ist es Herodot gewesen, der diese Verbindung geschaffen hat, weil er als erster nicht eine mehr oder minder vollständige Sammlung historischer Fakten lieferte, sondern ein einheitliches, unter der Herrschaft eines historischen Gedankens stehendes Werk. Das konnte er, weil er sich innerlich verbunden fühlte mit dem lebendigen Wesen eines großen Staates, der ihm zur Heimat geworden war.

III

Das herodoteische Werk ist ein Torso geblieben; sein Verfasser starb, ehe er den Schluß schreiben und das Ganze glätten konnte. Aber es fehlte nicht gar so viel, und der Eindruck des Vorhandenen auf die Zeitgenossen war in dieser auch geistig aufs höchste erregten Zeit ein gewaltiger. Wir messen seine Stärke an dem Manne, der den Höhepunkt der antiken und vielleicht der Geschichtschreibung überhaupt bedeutet, Thukydides von Athen. Die griechische Literaturgeschichte, die bei allen ihren Schwächen doch den eigensten Zug griechischen Wesens, das Streben nach konkret

Digitized by Google

plastischem Ausdruck theoretischer Erkenntnisse, in hohem Grade besitzt, hat das Verhältnis in einer Anekdote ausgedrückt: Als Herodot in Athen aus seinem Werke vorträgt, bricht der unter den Zuhörern befindliche junge Thukydides in Tränen aus; da wendet sich der Vorlesende an den Vater mit den Worten: „Oloros, die Natur deines Sohnes drängt zur Wissenschaft." Wenn heute so wenig Wert auf diese Geschichte gelegt wird, so vergißt man den deutlichen Zusammenhang der beiden großen Männer über dem Unterschied, der naturgemäß zuerst in die Augen fällt: die geistige Artung des Atheners ist von der des Halikarnassiers allerdings denkbar verschieden; Thukydides steht in seiner vorurteilslosen, klar bestimmten, rein wissenschaftlichen Betrachtung der Dinge Hekataios viel näher, als seinem unmittelbaren Vorgänger, wenn man auch merkt, daß die Wissenschaft seitdem ein Jahrhundert älter geworden ist. Daher ist er sich seines Gegensatzes gegen Herodot in ganz anderer Schärfe bewußt, als dieser des seinigen gegen den Milesier; und wenn er im ersten Buche die Geschichte der Jahre 479—432 knapp skizziert, um den direkten, gar nicht zu übersehenden Anschluß an die Darstellung des Perserkrieges zu gewinnen, so läßt er in der methodologischen Einleitung doch keinen Zweifel daran, daß ihm die Grundlagen dieser Darstellung nicht genügen, und daß er sich nicht als Fortsetzer, sondern als Überwinder Herodots fühlt.

Die methodologische Einleitung — schon in der Tatsache, daß Thukydides es für nötig hielt, der Darstellung der geschichtlichen Ereignisse eine solche voraufzuschicken, liegt seine bahnbrechende Bedeutung beschlossen. Auf wenigen Seiten hat er klar und überlegt die ewig gültigen Gesetze aller historischen Forschung aufgestellt. Man muß sie gegen die kurzen, durchaus einseitigen Leitsätze seiner Vorgänger halten, um zu erkennen, wie ungeheuer der Fortschritt ist, wie vollständig hier eine wenigstens theoretisch unanfechtbare, systematische Fundamentierung der jungen Wissenschaft erreicht ist. Schon das ist nichts Gleichgültiges oder Zufälliges, daß der Athener seinen Stoff der unmittelbarsten Gegenwart entnimmt und daß er den Krieg, den er selbst erlebt, nicht erst nach seinem Abschluß, sondern bei seinem Ausbruch zu beschreiben unternimmt, „in der Erwartung, daß er groß werden würde und bedeutender als die voraufgegangenen, was er daraus schloß, daß die beiden Gegner auf dem Höhepunkt ihrer Macht in ihn eintraten usw." Nicht in dem Urteil an sich liegt das Besondere, sondern in dem Zeitpunkt, in dem es

Digitized by Google

vorausschauend ausgesprochen wird. Wir, denen in frischer Erinnerung steht, mit welcher Ahnungslosigkeit die führenden Kreise unseres Volkes den Ausbruch des Weltkrieges erlebten, werden vielleicht besonders zu würdigen wissen, was darin liegt: wie Perikles, der den Krieg vorbereitete, hat Thukydides ihn herankommen sehen; und als er ausbricht, da mißt er mit dem Auge des Politikers und Historikers zugleich die Bedingungen des Kampfes, den Zustand, das Wesen, die Stimmung und die äußeren Machtmittel der konkurrierenden Staaten und der Neutralen, um daraus seine Schlüsse zu ziehen. Es ist, als ob er damit selbst die Probe machen wollte auf die durchaus neue Zweckbestimmung, die er der Geschichtswissenschaft gibt:

„Mein Werk mag ja vielleicht beim festlichen Vortrag durch das Fehlen des Fabulösen weniger ergötzlich wirken. Da mag es genügen, daß die es für nützlich halten, die sowohl von der Vergangenheit genaue Kenntnis gewinnen wollen wie von dem, was sich nach Art alles irdischen Geschehens in Zukunft einmal ebenso oder ähnlich zutragen wird. Als ein dauernder Besitz, nicht als ein Prunkstück zum momentanen Anhören ist es geschrieben."

Die Geschichte als Lehrerin des Staatsmannes, nicht so einseitig wie der erste Napoleon sie faßte, dem sie als „die einzig wahre Philosophie" erschien, aber in dem gleichen, ganz praktischen Sinne. Denn auch die Schilderung der großen Pest leitet Thukydides so ein: „Über die Ursachen der großen Veränderung (das ist ein unübersetzbarer medizinischer Terminus) mag jeder, Arzt oder Laie, sagen, was er für richtig hält (es war der im Volke verbreitete Glaube mitgeteilt, daß die Peloponnesier die Brunnen vergiftet hätten); ich aber will erzählen, wie die Krankheit verlief, und auf welche Symptome man achten muß, wenn einmal wieder Ähnliches eintreten sollte, um durch möglichstes Vorwissen die Unkenntnis (mit der die Ärzte diesem ersten Auftreten des Übels hilflos gegenübergestanden hatten) zu vermeiden."

Ohne weiteres weist diese Zweckbestimmung den athenischen Historiker in den Zusammenhang der großen Bewegung, die in der Entwicklung des griechischen Geisteslebens die ionische Naturphilosophie nicht eigentlich ablöst, aber ihr den Rang abläuft. Es spricht ein Schüler der Männer, die wir und die sich selbst Sophisten nannten. Ihnen waren die metaphysischen Spekulationen über Natur und Welt weniger wichtig, als die Praxis eines Unterrichts vor allem auf den Gebieten, deren Beherrschung den

Digitized by Google

Menschen zur politischen Tätigkeit befähigt. Die Erkenntnistheorie (das Wort im weitesten Sinne gefaßt) und die ethischen Begriffe der Sophistik sind der Mutterboden, auf dem die neue Auffassung der Geschichte erwuchs als einer rationell zu behandelnden und praktisch verwertbaren Wissenschaft vom historischen Geschehen.

Die Wissenschaft beginnt mit der allem Zweifel entrückten Feststellung der Tatsachen: hier zuerst begegnet uns der Begriff einer absoluten Wahrheit als des Zieles der Geschichtschreibung. „Der wahrhafte Hergang" ist durchaus verschieden sowohl von der subjektiven Überzeugung, nach der Hekataios die Vorgänge darstellte, wie von der gläubigen Treue, mit der Herodot die ungeprüfte Tradition weitergab. Konsequent wird der Weg gesucht, auf dem sich dieser „wahrhafte Hergang" ermitteln läßt. Jeder geschichtliche Hergang zerlegt sich für den antiken Menschen ganz selbstverständlich in Reden und Geschehnisse (es ist Torheit, in den direkten Reden bei den alten Historikern einen „epischen Rest" zu sehen); und es ist für die Ehrlichkeit der Methode bezeichnend, daß zunächst einmal für die Reden die Unmöglichkeit, das ideale Ziel zu erreichen, glatt zugegeben wird:

„Was die Reden angeht, die vor Ausbruch und bei währendem Kriege gehalten sind, war es für mich, soweit ich sie selbst mitangehört habe, wie für meine Berichterstatter unmöglich, ihren genauen Wortlaut festzuhalten. Darum habe ich einen jeden reden lassen, was nach meiner Ansicht im jeweilig gegebenen Moment das Passendste war, wobei ich mich so eng wie möglich an den Gesamtsinn des wirklich Gesprochenen hielt. Die tatsächlichen Kriegsvorgänge aber habe ich prinzipiell so aufgezeichnet, daß ich nicht den ersten besten befragte und nicht nach meinem eigenen Glauben, wie es etwa gewesen sein könne, sondern ich habe niedergeschrieben, was ich selbst miterlebt habe und was ich von anderen mit größtmöglicher Genauigkeit in den Einzelheiten erfragt habe."

Auch für die Ereignisse war die Aufgabe, den „wahrhaften Hergang" zu ermitteln, nicht etwa einfach. Thukydides kennt die Fehlerquellen, die alle menschlichen Aussagen trüben. Er weiß, daß ein Augenzeuge noch kein guter Zeuge zu sein braucht, — denn er hat schon beobachtet, daß mehrere Augenzeugen über den gleichen Vorgang verschieden berichten. Er weiß, was das Urteil und selbst die einfache Wiedergabe am ehesten fälscht — parteipolitische Befangenheit, schlechtes Gedächtnis, die irgendwie getrübte Beobachtungsgabe. Nur in diesem Zusammen-

Digitized by Google

hange hat er von der eigenen Person gesprochen: für seine Qualität als Berichterstatter ist wichtig, daß er den ganzen Krieg in den Jahren der geistigen Frische durchlebt hat; daß seine Aufmerksamkeit gleichmäßig angespannt war; daß der unglückliche Verlauf seines thrakischen Kommandos und die darauf gegründete Verurteilung in Athen ihm die Möglichkeit gegeben hat, auch im gegnerischen Lager in Ruhe seine Beobachtungen anzustellen.

Von diesen Forderungen aus ergibt sich sofort der für alle Geschichtschreibung fundamentale Unterschied zwischen der Darstellung der gegenwärtigen und einer vergangenen Zeit. Nur für jene ist die Ermittlung des „wahrhaften Herganges" im strengsten Sinne möglich; für diese fehlt die eigene Beobachtung, und ist die Qualität der Zeugen teils schlecht, teils fraglich. In der mündlichen Tradition verschieben sich nach psychologischen Gesetzen historische Hergänge schnell in bestimmten Richtungen; der Dichter schmückt die Dinge nach den Forderungen seiner Kunst aus; und auch der Prosaschriftsteller will vielfach nicht die Wahrheit, sondern interessante Lektüre bieten. So ist man für diese Zeit auf Vergleiche, Schlüsse aus der Entwicklung und allgemeine Erwägungen angewiesen. Das Bild, das Thukydides demgemäß in der „Archäologie" von der Heroenzeit entwirft, steht zwar sehr stark unter dem Einfluß des ionischen Rationalismus, sieht aber als Ganzes doch wesentlich anders aus, als dessen lückenlose Erzählung der Einzelvorgänge. Es ist viel mehr Zustandsschilderung, und zeigt als solche sehr enge Berührung mit den Anfängen einer Kulturgeschichte in der sophistischen Literatur.

So erstaunlich diese vollständige methodische Grundlegung ist, so erstaunlich ist auch ihre Durchführung. Innerhalb der Erzählung fehlt es ganz an der Fülle von interessanten, mit dem Thema kaum noch zusammenhängenden Geschichten, die Herodots Werk beleben. Es fehlen auch die großen geographischen und ethnographischen Exkurse, die in diesem als Rest einer älteren Entwicklungsstufe erscheinen und die ein dauerndes Ingredienz der ionischen Geschichtschreibung überhaupt blieben. Wir finden kaum eine Schilderung; wo solche bei sorgfältig gewählter Gelegenheit und immer in knappster Form doch zugelassen wird, wie beim Kriegsausbruch oder der Ausfahrt der großen Flotte nach Sizilien, die für Thukydides der Wendepunkt des ganzen Krieges ist, da wirkt sie freilich doppelt. Der Schriftsteller selbst schildert selten und reflektiert überhaupt nicht. Was wir da wissen müssen — und das gilt vor allem

Digitized by Google

für das Wesen der um die Hegemonie ringenden Staaten — geben die Reden als integrierender Bestandteil der zeitlich fortschreitenden Darstellung der Ereignisse. Thukydides gibt Fakten; nichts als Fakten. Knapp, klar, einheitlich ziehen sie an uns vorüber. Wir wissen, daß sein Material nicht minder widerspruchsvoll war als das herodoteische. Aber wir finden keine Parallelberichte, keine Berufungen auf Gewährsmänner. Die ganze Vorarbeit ist beseitigt; es steht nur da, was der Schriftsteller in langer Geistesarbeit unter Verwertung aller erreichbaren Zeugnisse und Urkunden als den tatsächlichen Hergang ermittelt zu haben glaubt. Das Ganze ist von einer so imponierenden Geschlossenheit, macht so sehr den Eindruck unbedingter Urkundlichkeit, daß es uns schwer fällt zu realisieren, wie ungeheuer subjektiv die theoretisch so objektive Methode sich auswirkt, ein wie unbeirrbares Zutrauen der Schüler der Sophisten zu seiner eigenen Denkkraft und der Sicherheit methodisch ermittelter Resultate gehabt haben muß.

Wir sind heute skeptischer geworden gegen unsere Beobachtungen und Schlüsse; wir wissen, daß wir auch in der Arbeit eines Thukydides nicht den „wahrhaften Hergang" besitzen, sondern nur sein Spiegelbild in dem Geist und der Seele eines großen Mannes. Aber das mindert nicht, es steigert nur unser Verständnis für die individuelle Leistung, für die eiserne Konsequenz einer rein wissenschaftlichen Betrachtung von Welt und Menschen. In ihr treten uns die handelnden Personen als einheitliche, fest umrissene Individualitäten oder als typische Vertreter einer gesellschaftlichen Schicht entgegen, — übrigens nicht dadurch, daß der Historiker sie breit charakterisiert, sondern so, daß aus den Handlungen das Bild ihres Wesens und das Urteil ihres Darstellers herausspringt. Der einzelne wie die Masse werden ebensosehr wie von den äußeren Verhältnissen beherrscht von ihrem inneren Wesen, dessen Äußerungen mit psychologisch eindringendem Verständnis als gesetzmäßig erkannt werden. Wo der Ionier die dichterische Motivierung rationalisiert und mechanisiert, wo bei Herodot der unberechenbare Wille einer Gottheit oder der Zwang einer unentrinnbaren Schicksalsbestimmung, die niemand voraussehen kann, waltet — „es sollte ihm schlecht gehen" ist dieser Auffassung eine genügende Erklärung für die Revolution im lydischen Reiche wie für den Kriegsentschluß des Xerxes; und die alte epische Auffassung der Welt ist noch so stark, daß ganz ernsthaft erzählt wird, wie Apollon von den Schicksalsschwestern drei weitere Herrschaftsjahre für den frommen

Digitized by Google

Kroisos erbittet —, da sehen wir hier die Wechselwirkung der realen Mächte eines wirklichen Staatslebens: Volkszahl und Volkscharakter, Geld, Bodenschätze, Handelsinteressen, politische und militärische Machtmittel. Und zwischen ihnen die Menschen, die sie verwenden; geschickt oder ungeschickt, fähig oder unfähig, mit überlegender Voraussicht oder momentanen Eindrücken folgend, je nach dem Maße ihrer geistigen Kraft. Denn sie ist das eigentlich entscheidende, das den Menschen und die Dinge, das den Historiker selbst meistert, weil sie den Verlauf der geschichtlichen Ereignisse aus der Zufälligkeit des Geschehens zur Notwendigkeit des Geschehenmüssens erhebt. Die Sympathien des Mannes, der von Vaterseite mit einem der vornehmsten athenischen Adelsgeschlechter verwandt ist, der als Sohn einer Fürstentochter Goldbergwerke in Thrakien besitzt und nach seiner Verbannung aus Athen in seiner zweiten Heimat als Dynast leben kann, sind natürlich bei seinen Standesgenossen. Er hat von dem demokratischen Führer Kleon ein so ätzend scharfes Bild entworfen, daß keine moderne Retouche die Züge mildern kann; er schreibt dem Redner Antiphon, dem geistigen Haupte der oligarchischen Geheimbünde, der im Jahre 411 als Landesverräter wegen erwiesener Zettelungen mit den Spartanern hingerichtet ist, einen Nachruf voll warmer Anerkennung seines Wesens und seiner geistigen Anlagen. Aber seine Auffassung der geschichtlichen Vorgänge wird dadurch nicht berührt. Der politische Standpunkt, von dem aus er den peloponnesischen Krieg beschreibt, ist der der großen geistigen Führer der Demokratie — des Themistokles, der Athen von Sparta löste und es auf den Weg einer selbständigen Politik führte, und des Perikles, der, als die Zeit reif schien, den Entscheidungskampf um die Herrschaft in der griechischen Welt mit der alten Vormacht wagte. Thukydides hat die Chancen dieses Konfliktes erwogen, und war der Überzeugung, daß der Sieg sicher sei, wenn Athen die große Linie der perikleischen Politik innehielt, die auf der unbedingten Herrschaft zur See basierte. In dieser Überzeugung hat ihn die vernichtende Niederlage nicht beirrt. Er fühlt sich nur verpflichtet, nach den Gründen zu suchen, und findet sie in dem Versagen oder Fehlen der geistigen Kraft, die Themistokles und Perikles im höchsten Maße besessen hatten. Nicht Athen, sondern Perikles' Nachfolger haben den Krieg verloren. Ihre Fehler deckt er mitleidslos auf; er schreibt geradezu die Geschichte dieser Fehler, weil die Nachwelt daraus lernen soll, wie hier geistige Unfähigkeit einen großen Staat

Digitized by Google

und ein Volk von einzigartiger Lebensfähigkeit in den Abgrund geführt hat.

Aber selbst damit haben wir das tiefste Wesen, die eigentliche Bedeutung des Historikers Thukydides noch nicht erfaßt. Man macht ihm heute gern den Vorwurf, daß er nur Kriegsgeschichte geschrieben habe; oder man entschuldigt diese unbestreitbare Tatsache damit, daß die Darstellung vorzeitig abbricht und daß die Schlußredaktion, die Thukydides nach 404 begann, in den Anfängen steckengeblieben ist. Man will und kann nicht glauben, daß der Historiker ein Ereignis, das die Zeitgenossen als den eigentlichen „Kriegsgrund" betrachteten, nur mit einem flüchtigen Wort unter den Forderungen erwähnt haben soll, die Sparta im Laufe der diplomatischen Vorverhandlungen an Athen stellte: jenen Volksbeschluß, der die Megarer von den attischen Häfen ausschloß; den Handelsboykott gegen eine Stadt, um deren Beherrschung Athen und Korinth stritten, der also nicht als vereinzelte Maßnahme, sondern als ein Symptom der erbitterten Handelsrivalität zwischen der alten Herrin vor allem des griechischen Westens, Korinth, und dem aufstrebenden Athen verstanden werden muß. Die moderne Geschichtschreibung arbeitet stark mit solchen ökonomischen Begründungen und glaubt nur zu oft, in ihnen die wahren Gründe kriegerischer Zusammenstöße oder auch nur politischer Gegensätze gefunden zu haben. Gewiß nicht immer mit Unrecht; ich habe das hier nicht zu erörtern. Wohl aber muß festgestellt werden, daß diese wirtschaftliche Beurteilung die Denkart des Thukydides verkennt. Nicht als ob er für sie ohne Verständnis gewesen sei. Athens Adel war seit langem eine Kaufmannsaristokratie; und Thukydides' ausführliche Darlegung der äußeren Ursachen des großen Krieges zeigt mit voller Klarheit, daß es die Korinther waren, die das schwerfällige Sparta in den Krieg hineinrissen, nachdem sie schon von sich aus um die Kolonialgebiete des Westens und um ihren letzten Stützpunkt für den Handel mit Makedonien und Thrakien in offenen Kampf mit Athen geraten waren. Diese Tatsachen kennt Thukydides und stellt sie dar als das, was sie wert sind. Aber den eigentlichen Grund des „Weltkrieges" findet er weder in Einzelheiten noch in einzelnen Menschen noch in ökonomischen Gegensätzen. Er findet ihn, wir dürfen sagen, in tieferen Schichten, im Wesen des Staates überhaupt; und nirgends tritt uns so unverkennbar entgegen, wie völlig dieses große Geschichtswerk in der geistigen Atmosphäre der sophistischen Gedankenwelt wurzelt, die zum ersten Male über das

Digitized by Google

Wesen des Staates nachgedacht hat. Ihr Resultat ist einfach wie alle großen Gedanken: was auf dem Gebiete der neuen Individualethik in dem Satze „Gerechtigkeit ist das, was dem Stärkeren nützt" zusammengefaßt wird, das gilt erst recht für den Staat. Sein Wesen ist Macht; sein Leben bewegt sich in dem Streben nach Herrschaft. Dieses Streben wird augenfällig, entlädt sich allen sichtbar im Kriege. Die Unterwerfung der schwächeren Staaten, der ungehemmte Ausdehnungstrieb ist legitim, weil er „naturgemäß" ist. Wie der Staat dabei vorgeht, ist keine Frage der moralischen, sondern der politischen Erwägung. Nie hätte Thukydides die Frage gestellt, mit der Herodots Werk beginnt, „aus welcher Veranlassung" Persien und Hellas sich bekämpften, und „wer schuld ist" an diesem Kriege. Eine solche Fragestellung war für seine Auffassung vom historischen Geschehen sinnlos. Nicht nur Einzelheiten — wie der Melierdialog, der die Auffassung theoretisch formuliert, oder die Reden, mit denen die korkyräischen Gesandten um Athens Hilfe werben, Perikles die Athener bestimmt, Spartas Ultimatum abzulehnen, Kleon die rücksichtslose Bestrafung der aufständischen Mytilenäer verlangt —, der ganze Aufbau des Werkes zeigt, wie Thukydides den größten aller bisherigen Kriege auffaßt: nicht als eine ethisch oder ökonomisch zu bewertende Erscheinung, sondern als die unvermeidliche Folge der natürlichen Expansionsbestrebungen Athens, die mit dem ebenso natürlichen Streben Spartas, seine Machtsphäre zu bewahren, zusammenprallen und zur blutigen Entscheidung führen müssen. Darum behandelt er in der Einleitung zwar genau die einzelnen Streitpunkte zwischen den Staaten, die „Kriegsgründe" der populären Auffassung — nur ohne die läppischen Personalien, denen der Spießbürger und die Komödie die Schuld gibt —, aber er läßt keinen Zweifel daran, daß auf diese Einzelheiten im Grunde nichts ankommt:

„Die Abstimmung der lakedämonischen Volksversammlung fiel dahin aus, daß der Friedensvertrag gebrochen sei und Krieg geführt werden müsse; nicht so sehr, weil die Reden der Bundesgenossen sie überzeugt hatten, als weil sie ein weiteres Anwachsen der Macht Athens befürchteten, dem, wie sie sahen, schon ein großer Teil von Hellas botmäßig war."

An diese Konstatierung schließt Thukydides den leider nur skizzierten, aber in der grundsätzlichen Auffassung für den mitdenkenden Leser überzeugenden Nachweis, wie Athen in den fünfzig Jahren nach dem Perserkrieg zu jener Machtstellung gelangt ist, die den Spartanern „nicht mehr er-

Digitized by Google

träglich" erschien. In ungetrübter Klarheit, mit zielbewußter Sicherheit hat er sich die erste gedankliche Formulierung vom Wesen des Staates als der Verkörperung des menschlichen Machtstrebens zu eigen gemacht, der dann bei Platon die Idee des Staates der Gerechtigkeit gegenübertritt — die beiden Auffassungen, die noch jetzt in ungeminderter Schärfe sich bekämpfen. Thukydides hat die Idee durchgeführt an dem größten Beispiel, das ihm die bisherige Geschichte lieferte. Daß er dabei mit dem Herzen beteiligt ist, bewahrt das Werk vor dem Wesen einer theoretischen Konstruktion, einer exemplarischen Demonstration, wie die Sophistik sie liebt, und durchbraust es mit innerem Leben. Man spürt, daß es nur in Athen, nur von einem Athener und vor allem nur von dem Standpunkte des besiegten Athens geschrieben werden konnte, weil sein Verfasser an dem Staate, dessen Verfassung und Führung er verurteilte, mit allen Fasern seines Herzens hing.

IV

Mit Thukydides hat die antike Geschichtschreibung, antik gesprochen, die ihr von der Natur gesteckte Grenze und damit das Ziel erreicht, nach dem die Entwicklung hinstrebte. Es liegt nicht im Wesen menschlicher Dinge, daß sie sich auf einer einmal erreichten Höhe halten; auch nicht in der Wissenschaft, weil es auch in ihr nicht auf die Masse der einmal festgestellten Tatsachen und den sicher erworbenen Besitz ankommt, sondern auf die lebendige Kraft des Geistes, der die Tatsachen benutzt und die Methoden handhabt und entwickelt. Daß in der griechischen Geschichtschreibung der Abstieg nach Thukydides so jäh erscheint, hat freilich noch seine besonderen Gründe.

Wir sahen die Geschichtschreibung des fünften Jahrhunderts in enger Verbindung mit, richtiger in Abhängigkeit von allgemeinen geistigen Bewegungen sich entwickeln. Ein Kind der ionischen Naturwissenschaft übte sie Kritik an der Tradition und schuf eine rationalistische Geschichte der Vorzeit; mit der empiristischen Reaktion im Bunde erkannte sie es als ihre Aufgabe, das Geschehene aufzuzeichnen und die Erinnerung daran zu bewahren; die Idee der Erziehung des Menschen erzeugt in der Sophistik die Forderung nach praktischer Verwertung auch der wissenschaftlichen Forschung und führt konsequent zur Ausbildung einer entsprechenden Methodik, die dem Ziele höchstmöglicher Genauigkeit in der Feststellung der Tatsachen zustrebte. Von keinem Glauben oder Aberglauben, keinem

Digitized by Google

sittlichen Vorurteil mehr getrübt erkannte der menschliche Geist auch in dem historischen Geschehen die Folge von Ursache und Wirkung, die Komponente aus den persönlichen und sachlichen Kräften des Staates, aus der denn auch der Staatsmann lernen konnte, wie er die Folgen der Ereignisse und Handlungen vorauszusehen und zu berechnen hat. Dieses enge Verhältnis zwischen Geschichts- und Allgemeinwissenschaft hat sich auch im vierten Jahrhundert nicht ganz und jedenfalls nicht sofort gelöst. Aber der Entwicklungsgang, den die Philosophie nahm, war der Geschichtswissenschaft nicht günstig. Es erfolgte, wenigstens teilweise im Anschluß an Sokrates, die entschiedene Wendung von der Metaphysik zur Ethik, die das Interesse so ausschließlich beherrscht, daß Platon blutenden Herzens die großen nationalen Dichter aus seinem Idealstaat verbannt, weil sie seinen ethischen Forderungen nicht genügen; wie umgekehrt Antisthenes, der literarische Vater des Kynismus und auch der stoischen Ethik, um die Dichter zu retten, Homer verstehen lehrt als den Führer zur Tugend und Warner vor dem Laster. So überrascht es nicht eigentlich, daß wir die Geschichtschreibung den gleichen Weg gehen sehen; betrübend ist nur die philisterhafte Form, in der es geschieht. Der erste Grieche, der eine Weltgeschichte geschrieben hat, Ephoros von Kyme, ein Zeitgenosse Philipps und Alexanders des Großen, formuliert ihre Aufgabe mit folgenden Worten:

„Wir sind in unserem ganzen Werke gewohnt, mit dem der Geschichte eigenen Freimut zu sprechen und den guten Menschen für ihre edlen Taten das gebührende Lob ins Grab nachzurufen, die schlechten aber für ihre Sünden gebührend zu tadeln. Denn wir sind der Ansicht, daß bei einem solchen Verfahren die tugendhaft veranlagten durch die Aussicht auf Verewigung ihres Ruhms veranlaßt werden, sich an schönen Taten zu versuchen, die schlecht veranlagten aber durch den drohenden Tadel von ihrem bösen Streben sich abbringen lassen".

Man kann nicht gut spießbürgerlicher und zugleich weltfremder sprechen. Es ist der Geist einer unpolitisch werdenden Gesellschaft, der hier zutage tritt, der Geist oder Ungeist der Komödie Menanders und des Hellenismus, der das alte Staatsbürgertum in das Untertanenverhältnis einer gut oder schlecht, aber immer von der überlegenen Weisheit eines einzelnen regierten Monarchie umwandelt. Und die Philosophie ist an diesem Niedergange nicht schuldlos. Auch wenn man absieht von ihrer Verzweiflung an dem Ideal des sich selbst regierenden Volkes und der

Digitized by Google

monarchischen oder aristokratischen Richtung ihrer Staatstheorien, ist die griechische Ethik zu wenig auf eine Zusammenarbeit mit der Psychologie eingestellt. Sie verschmäht diese Fundamentierung, weil sie zu einseitig rationalistisch orientiert war; und der hohe Schwung der platonischen Erziehungsgedanken ist auch bald verflogen. So konnte es nicht zu einer psychologischen Geschichtschreibung kommen, zu der lebenskräftige Ansätze bei Thukydides vorlagen. Ephoros' Zeitgenosse, Theopompos von Chios, besaß zwar den historischen Blick, der ihm ermöglichte, die Träger des zukunftsreichen makedonischen Königtums in den Mittelpunkt der griechischen Geschichte zu rücken, weil, wie er begründend sagt, „Europa noch nie einen Mann hervorgebracht hat wie den Makedonier Philippos". Aber sein Riesenwerk gab doch kein wirkliches Charakterbild dieses „einzigen" Mannes, sondern verlor sich in den polternden Ton des Schulmeisters, der moralische Zensuren austeilt.

Vielleicht noch schlimmer aber litt die Geschichtschreibung in ihrem Wesen als Wissenschaft unter dem Aufkommen einer Macht, die ihre Verbindung mit der Philosophie überhaupt löste. Das ist die Redekunst. Auch Thukydides war ein Grieche und als solcher ein Künstler. Als er die wissenschaftlich empfundene Geschichte des peloponnesischen Krieges schrieb, tat er es nicht in gelehrten Untersuchungen, sondern in einem einheitlich konzipierten und komponierten Werk, das er mit Stolz einen „Besitz für die Ewigkeit" nannte, weil er wußte, daß es ein Kunstwerk war, andersartig als die Ilias und Herodot, aber nicht wesensverschieden. Auf uns formfremde oder formstumpfe Menschen wirkt es sogar befremdend, wie er gerade seine tiefsten Gedanken in das Gewand der sizilischen Prunkrede mit ihren uns spielerisch erscheinenden Klangwirkungen preßt; wie er eine halb poetische, halb archaische Kunstsprache anwendet, die schon von der nächsten Generation überwunden wurde. Aber schlechthin unvorstellbar ist es, daß der Denker, der seine Geschichte mit der Skizze der kulturellen und historischen Entwicklung Griechenlands und den wuchtigen methodologischen Grundsätzen einleitet, — daß ein solcher Mann auch mit einer Untersuchung „Über den Stil" hätte präludieren können, wie es Ephoros gemacht hat; oder daß er, wie Theopomp, seinen Anspruch als erster Formkünstler hätte verfechten können durch Vergleich mit den älteren Historikern und dem Hinweis auf die Masse der von ihm gehaltenen Prunkreden. Den abgrundtiefen Unterschied der Standpunkte, den wir hier feststellen müssen, beleuchtet wieder eine literarhistorische Anekdote:

Digitized by Google

Ephoros und Theopompos seien Schüler des Isokrates gewesen, der ihnen die Themata ihrer Geschichtswerke gestellt habe. Denn von Isokrates, dem größten Formkünstler der Antike, mit dem ein Platon und ein Aristoteles sich durchaus nicht nur feindlich auseinandersetzten, obwohl er den siegreichen Kampf der Rhetorik gegen die Philosophie begann, stammt das Wort, das die Aufgabe des Prosakünstlers dahin definiert, er müsse „das alte in neuer Weise und das neue in alter vortragen". Als Prosakünstler gilt ihm aber auch der Historiker. Das vierte Jahrhundert ist voll von Theorien über die Geschichtschreibung; aber keine von ihnen ist sachlich, alle sind stilistisch abgezweckt.

Es ist kein Zweifel, daß damit die Historie ihren Eigenzweck, ja ihre Eigenexistenz verliert. Sie wird zu einem Zweige der Kunstrede, einer „Arbeit des Redners", wie Cicero es einmal ausdrückt; oder, wie eine noch weitergehende Theorie, die auch die Poesie zur Rhetorik macht, es will, „gewissermaßen zu einem Gedicht in Prosa". Vergeblich stellt demgegenüber Aristoteles in zugespitzten Sätzen den Wesensunterschied von Geschichte und Poesie fest; vergeblich erhebt ein oder der andere unter den Historikern selbst Widerspruch, wie Polybios, dem der Anblick des römischen Staates und die daraus gewonnene Erkenntnis, an einer weltgeschichtlichen Wende zu stehen, den Sinn für die wahre Aufgabe des Historikers wieder erweckt. Die anderen führen zwar beständig die methodischen Schlagworte der thukydideischen Einleitung im Munde; aber es sind für sie wirklich nur Schlagworte. Die Werke, die aktenmäßig die Ereignisse darzustellen suchen, bleiben in hoffnungsloser Minderzahl gegen die, in welchen die Dinge von den „Künstlern" rhetorisch oder poetisch, im Stil des Epos oder noch häufiger in dem der Tragödie aufgemacht werden. Sie werden auch kaum gelesen. Das große Publikum lernt die Geschichte Alexanders nicht aus den Memoiren des Königs Ptolemaios kennen, der Generaladjutant des Makedoniers gewesen war; nicht einmal aus dem philiströsen und nicht wirklich konsequenten, aber doch im allgemeinen zuverlässigen Bericht des Aristobulos, der als Ingenieur den Alexanderzug mitgemacht hatte; sondern aus den romanhaft stilisierten Büchern des Kallisthenes und Kleitarchos, die als „Epiker in Prosa" die Taten des neuen Achill feiern. Man folgt den verschlungenen Irrwegen der Diadochengeschichte nicht an der Hand des Kardianers Hieronymos, der drei Nachfolgern Alexanders als Minister gedient hatte und im hohen Alter unter Benutzung der makedonischen Archive die Ereignisse eines bewegten halben

Digitized by Google

Jahrhunderts darstellte, um mit treffendem politischen Urteil die leitende Idee in den Kämpfen um das Erbe des großen Königs bloßzulegen. Man zog die theatralisch aufgeputzten, freilich sehr effektvollen Werke eines Duris und Phylarchos mit ihrer falschen Psychologie und ihrer Schneiderphantasie vor; jene Werke, aus denen Cicero den Grundsatz abgeleitet hat, daß es „dem Redner in der Geschichtschreibung erlaubt sei zu lügen, um die Dinge geistvoller darstellen zu können".

In derselben Zeit, in der Naturwissenschaft und Philologie bei den großen Gelehrten Alexandreias eine staunenswerte Höhe erreichen, verliert sich die Geschichtschreibung so vollständig in die Kunstrede, daß die Modernen behaupten konnten, das Altertum habe eine „Wissenschaft von der Geschichte" überhaupt nicht gehabt. Die Behauptung ist falsch; denn die wissenschaftliche Historie der Neuzeit knüpft so unmittelbar an Thukydides an, wie Medizin und Naturwissenschaften an Hippokrates, Aristoteles und die Gelehrten der alexandrinischen Akademie. Aber verständlich ist sie, wenn man sieht, wie die Rhetorik alles überflutet; wie die eigentlich wissenschaftliche Seite der historischen Arbeit — und es gibt Aktenpublikationen, Verfassungs- und Wirtschaftsgeschichte, Antiquitäten, Biographie und Chronographie — immer mehr auf die Philologie abgeschoben wird; wie die Sammlung des Tatsachenmateriales, in der Herodot wie Thukydides mit Recht die erste Aufgabe des Historikers sahen, als etwas Nebensächliches und Minderwertiges gilt gegenüber der Arbeit des Rhetors, der aus der Stoffsammlung nicht nach historischen, das heißt wissenschaftlichen, sondern nach „künstlerischen" Erwägungen das Geschichtswerk schaffen soll. Das Unnatürliche, das in dieser Trennung von Stoffsammlung und historischer Komposition liegt, springt in die Augen, wenn selbst ein Caesar seine Bücher über die Unterwerfung Galliens und den Krieg mit Pompeius nicht als Geschichtswerke bezeichnet, sondern als Materialsammlung für den künftigen Historiker. Immerhin, in diesen „Kommentarien", den „Nachrichten über seine Taten", weht der Atem des großen Politikers, der die Fundamente für die Umgestaltung des römischen Reiches gelegt hat; und wenn auch sonst die großen römischen Historiker hier wie überall theoretisch vollständig im Banne der griechischen Kunstanschauung stehen, so haben sie sich doch praktisch von den schlimmsten Albernheiten der reinen Formkunst freigehalten, weil sie nicht Literaten, sondern politische Menschen sind, die in und mit ihrem Staate leben. Während der gleichzeitige griechische Klassizismus an Thukydides aus

Digitized by Google

formalen Gründen zu mäkeln hat, inspiriert sich der bittere Haß, mit dem Sallust das verrottete Adelsregiment des sullanischen und pompeianischen Rom abschildert, an dem Schriftsteller, der den Entscheidungskampf zwischen dem demokratischen Athen und dem aristokratischen Sparta dargestellt hatte. Und auch in Tacitus sehen wir letzten Grades doch nicht den Künstler, der aus bereitem Material über die Herrscher der julisch-klaudischen Dynastie seine großartigen Tragödien komponiert, sondern den letzten Vertreter jenes Adelsregiments, der sich im Kampf gegen die neue Staatsform verzehrt und dem in der Hoffnungslosigkeit dieses Kampfes die weltgeschichtliche Ahnung von dem Ende des Reiches aufdämmert. Das größte freilich, was der griechische Geist geschaffen hat, war diesen Männern des praktischen Lebens nicht erreichbar: aus lebendiger politischer Kraft sind ihre Werke geboren, aber zur wissenschaftlich-philosophischen Betrachtung, mit der ein Thukydides auch den Kampf der Parteien wie alle geschichtlichen Ereignisse nur als Exponenten des immanenten Wesens des Staates überhaupt ansieht, vermochten sie sich nicht zu erheben.

Digitized by Google

DIE ALTATTISCHE POLYCHROME STATUE IM BERLINER MUSEUM

VON

THEODOR WIEGAND

Im Frühjahr 1924 wurde die Statue, um welche der Streit der Meinungen so heftig getobt hat, der Leitung der Antikensammlung bekannt. Daß sie für Berlin erworben werden könne, schien zunächst unmöglich, denn staatliche Mittel in geforderter Höhe waren durchaus nicht vorhanden; private Mittel statt dessen zu erhalten, schien umsomehr ausgeschlossen, als die hohe Altertümlichkeit der Figur für manche Laien nichts auf den ersten Blick Gewinnendes, sondern eher etwas Befremdendes hatte. Dennoch hat ausdauernde Werbearbeit, bei welcher auf Seiten der Gelehrten in hingebendster Weise Robert Zahn und Franz Studniczka mitgewirkt haben, schließlich zum Ziele geführt. Hervorragende Führer des deutschen Wirtschaftslebens und sehr zahlreiche Kunstfreunde verbanden sich mit den amtlichen Stellen des Reiches, Preußens, der Stadt Berlin und einiger preußischer Provinzen zur allmählichen Aufbringung des Kaufpreises, bei der auch eine Anzahl im Ausland lebender kunstsinniger Deutscher opferwillig mitgewirkt haben.

Die Statue besteht aus einem einzigen Block kleinkristallinischen Marmors mit bläulicher Streifung, der sich durch diese Eigentümlichkeit als attisch, und zwar hymettisch, zu erkennen gibt. Die Gesamthöhe ist 1,95 m. Die Erhaltung ist vortrefflich. Nirgends macht sich störende Verwitterung bemerkbar, sehr früh also ist die Statue in die schützende Erde gelangt, die sie mit einem leichten Schleier von hartem Kalksinter umgab.

Überall haben sich Reste der Bemalung erhalten: rot war der lange ionische Chiton, in dessen Mitte vorn ein breiter Mäanderstreif in rot, gelb und blau herablief. Ein Mäandermuster in denselben Farben schloß am Halse das Gewand ab. Rot ist das Riemenzeug und die Sohle der Sandalen, rot auch das Ornament der Krone, das geschlossene und offene Granatblüten zeigt, die auf einem Mäander stehen. Hellgelb war das

Digitized by Google

ALTATTISCHE STATUE

NEUERWERBUNG DER STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Umschlagtuch, dessen unterer Saum nebst den zierlichen Quasten rot ist. Das Haar trägt deutliche Spuren goldgelben Ockers, — die Frau war eine Blondine. Chemische Untersuchung aller Farbreste ergab, daß auch das verwendete Rot eine Eisenockerfarbe ist, wie sie übereinstimmend an anderen attischen Marmor- und Kalksteinstatuen, Terrakotten und Architekturstücken archaischer Zeit erscheint. Gesicht, Arme, Füße zeigen den natürlichen, leicht gelblichen Marmorton, doch waren die Pupillen, die Lippen und die Augenbrauen durch Farbe hervorgehoben, von der sich einzelne Spuren feststellen ließen.

Als Schmuck trägt die Frau eine Spirale um den linken Unterarm, der Hals ist mit einer Kette umgeben, an der einige umgekehrte Spitzknospen herabhängen, auch das Ohr ist mit dieser Art Schmuck geziert.

In gerader, hochaufgerichteter Haltung steht die junge Frauengestalt, einen roten Granatapfel in der Rechten haltend, vor uns (Taf. 1). Die Erscheinung wirkt feierlich, sie ist beherrscht von dem streng architektonischen Aufbau, bei dem die Füße, wie gebunden, parallel und gleichmäßig nebeneinander stehen, während die Arme dem Körper anliegen. Langes paralleles Faltenwerk, das wie Kanneluren wirkt, verstärkt den säulenartigen Eindruck, sowohl am Gewand wie am Umschlagtuch, dessen Falten den Rücken in weichem Bogen umziehen. Kräftig breit laden die wohlgerundeten Schultern aus, auch die Arme zeigen diese kraftvolle Rundung, die Brüste dagegen sind unter dem Gewand kaum angedeutet. Schlank und zierlich steigt der mit dem Knospenbande geschmückte Hals empor, er trägt ein Haupt, das sofort durch seine längliche Gesichtsform auffällt; verstärkt wird dieser Eindruck durch die fast überhohe Stirn und den Aufbau des Haares, das in gleichmäßig flachen, konkaven Wellen vom Scheitel aus beiderseits zu den Ohren verläuft, um dann in einem dicken gleichmäßig geteilten Schopf auf den Rücken herab zu fallen, wo das umgebogene schmale Ende mit einem roten Bande umwickelt ist (Taf. 2). Der Mund zeigt das bekannte archaische, noch ungemilderte Lächeln, die Lippen verlaufen breit gegen die kerbschnittartig und senkrecht eingetieften Mundwinkel. Die Augen, weit geöffnet und mit stark gerundeten Pupillen vorquellend, geben in Verbindung mit dem „geschnitzten" Mund und der sehr kräftigen Nase dem Kopf jenen hochaltertümlichen Gesamtcharakter, der nur in griechischen Skulpturen und Malereien der ältesten Zeit wiederzufinden ist.

Wie streng, gewissermaßen geometrisch, der Bildhauer die Pro-

Digitized by Google

portionen behandelt hat, zeigt besonders deutlich die Rückseite. Jeden der drei Hauptteile des Körpers kann man aus je einem Rechteck konstruieren. Gleichzeitig wird uns aber an der Rückenansicht klar, wie der Künstler innerhalb des strengen architektonischen Rahmens alles versucht hat, um das Lineare zu mildern, die Glieder weich und schwellend abzurunden. Nur in einem Falle hat er dies unterlassen: an der Vorderansicht der rechten Hand, die den Granatapfel hält. Diesen als einen runden Gegenstand recht deutlich zu machen, war das Hauptbestreben, dem sich die umspannende Hand in ganz expressionistischer Weise anbequemen mußte. Aber die linke Hand, die mit einem für uns neuen Motiv den Daumen unter das Mäntelchen steckt, ist frei von solchem Zwang, ihre Fingerglieder sind deutlich und klar abgesetzt; an beiden Händen sind die Nägel fein herausgearbeitet und sogar die zarte Niethaut am Übergang vom Nagel zum Fleisch ist vorhanden. Daß die Statue durchaus auf Vorderansicht berechnet ist, beweist die der Natur widersprechende Verbiegung der Unterarme. Ohne dies gewaltsame Mittel hätte der Künstler die Verbindung mit dem Körper nicht herstellen können. Mit ganz besonderer Sorgfalt und Liebe hat er die Füße behandelt, die nach altertümlicher Weise steil gestellt und mit dicken Unterlagen unter den Sohlen der Sandalen erscheinen. Die Zartheit der Zehenbildung, die der Natur entsprechenden Einziehungen jedes Zehengliedes, die weiche Abrundung der Außenseite, die Betonung der Sehnen und Knochen des Mittelfußes sind meisterhaft gelungen. Solche Feinheiten beweisen, daß wir es in diesem Werke nicht mit dem ersten Anfang griechischer Plastik zu tun haben, sondern daß bereits eine längere Entwicklung aus noch primitiveren Formen vorauszusetzen ist. Diese Skulptur ist von den Anfängen eben soweit entfernt wie etwa die Ilias von den Anfängen des Epos.

Bei dem Fehlen zuverlässiger Fundangaben sind wir für die Heimat der Statue auf stilistische Vergleiche angewiesen, und diese führen sowohl für die Vorstufe wie für die nachfolgende Stilstufe durchaus auf Attika. Was die Vorstufe betrifft, so ist am wichtigsten der in den deutschen Ausgrabungen am athenischen Dipylon gefundene Marmorkopf (Arch. Anz. 1916, 162, Abb. 7; Athen. Inst. Photo. Keram. 564, 565). Er hat dieselbe überlange Gesichtsform mit der hohen Stirn, mit den weitgeöffneten, gleichmäßig umrandeten Augen, die am äußeren Winkel pfeilspitzenartig zulaufen. Er zeigt die Unterdrückung des Jochbeines und das weit zurückgesetzte, viel zu hoch stehende ornamental geformte Ohr.

Digitized by Google

ALTATTISCHE STATUE

Digitized by Google

Digitized by Google

Die gleiche Augenbildung hat die Hydrophore des Porosgiebels der Akropolis mit der Troilosszene, bei der auch das Haar und der rote Chiton übereinstimmen (Wiegand, Die archaische Porosarchitektur zu Athen, Tafel XIV 5), und der thronende Zeus im Giebel der Einführung des Herakles (ebenda, Tafel VIII; vgl. R. Heberdey, Altattische Porosskulptur,

Abb. 1. Grabrelief des Diskophoren zu Athen.

Tafel 1 u. 2, Text S. 18, Abb. 7). Da eine ausführliche Veröffentlichung unserer Statue in den „Antiken Denkmälern" des Deutschen Archäologischen Instituts bevorsteht, so begnüge ich mich hier mit diesen Hinweisen, die sich aus der Porosskulptur und der altattischen Vasenmalerei leicht vermehren lassen. Für die gleichzeitige oder etwas jüngere attische Plastik sei vor allem auf die Verwandtschaft mit dem bekannten athenischen Grabrelief des Diskophoren hingewiesen (Abb. 1). Nicht nur der Gesichtsumriß dieses Kopfes, die starke und individuelle Nase, der Abstand des viel zu hochstehenden Ohres vom äußeren Augenwinkel (der ebenfalls pfeilspitzenartig endet) stimmt überein, sondern auch die ganze flächen-

Digitized by Google

hafte Behandlung der Wange und die Haartracht mit der Umwicklung des Zopfendes. Für die Bildung der Füße finden wir eine vollkommene Analogie bei der in der Nähe von Vurva gefundenen Basis einer lebensgroßen Statue des Künstlers Phaidimos (Jahreshefte 16, 1913, 86ff.; eine zweite Inschrift desselben Künstlers s. Bull. of the Metropolitan Museum of Art 20, 1925, 269, Fig. 1); auch der Fuß des Kalbträgers von der Akropolis stimmt überein. Die charakteristische Art, wie die Falten des Rockes und des Mäntelchens unserer Figur dachförmig einander überblattend gebildet sind, kehrt ebenfalls bei attischen Statuen genau wieder, zum Beispiel bei dem Unterteil einer weiblichen Figur des Akropolismuseums (Nr. 582), wo sich auch dieselbe Einsenkung des Gewandsaumes zwischen den Füßen zeigt. Ganz besonders aber stimmt das Faltenwerk überein mit dem einer anderen weiblichen Figur der Akropolis (Nr. 589), deren Gewand ebenfalls das Rot des Eisenockers zeigt und deren Mantel in ähnlichen kleinen Quasten endet. Diese Hinweise mögen für die Frage genügen, in welcher Gegend wir die Werkstätte unserer Statue zu suchen haben. Es kommt, wie gesagt, ausschließlich Attika in Frage.

Über die Zeit, in der die Statue entstanden ist, kann zunächst wohl nur gesagt werden, daß engste Beziehungen zwischen ihr und den Porosskulpturen der Akropolis bestehen und daß die Statue keinesfalls viel jünger ist als die älteste große Marmorplastik des Akropolismuseums, der Kalbträger. Wenn, wie Hans Schrader annimmt, die jüngste Frauenfigur der altattischen Reihe auf der Akropolis (Nr. 679) um 530 gearbeitet ist, dann erscheint es mir nicht denkbar, daß schon ein Menschenalter vorher unsere Statue gefertigt worden sei und ich würde mit der Datierung eher ein weiteres Menschenalter hinauf, in das erste Viertel des sechsten Jahrhunderts, ja bis zum Ende des siebenten gehen. In Übereinstimmung mit R. Heberdey wäre man insofern, als er die nahverwandte Hydrophore des Troilosgiebels um 600 datiert.

Die Deutung der Statue wird so lange schwankend bleiben, als man die näheren Umstände ihrer Auffindung nicht kennt. Der Granatapfel kann nicht ausschließlich auf Beziehungen zur Unterwelt gedeutet werden. Auch Koren der Akropolis tragen ihn, und da liegt weder eine Beziehung zu Demeter und Kore noch zum Totenkulte vor. Welche andere Göttin käme in Betracht? Wenn U. v. Wilamowitz-Moellendorff den Gedanken an Aphrodite aussprach, so muß zugegeben werden, daß diese Göttin geradezu als die Schöpferin des Granatbaumes angesehen wurde. In den

Digitized by Google

Händen einer altattischen vollbekleideten Aphrodite würde der Granatapfel dann lediglich ein Fruchtbarkeitssymbol darstellen, aber ausgeschlossen bleibt dennoch nicht die Beziehung zum Grabe. Die Größe des Denkmals kann nicht dagegen sprechen; gerade in älterer Zeit haben die Herren von Attika ungewöhnlich stattliche, vorwiegend lebensgroße Grabdenkmäler errichtet, wie die Stele zu New York, wie die aus der themistokleischen Mauer zu Athen und ein Relief zu Boston beweisen. Dazu tritt der hocharchaische Kopf vom Dipylon, der nach seinem Fundort sicherlich einer Grabstatue angehört hat.

Es erübrigt sich fast, die Bedeutung der neuen Erwerbung für die Museen hervorzuheben. Wir besitzen in ihr das stattlichste und besterhaltene Werk der altattischen Marmorplastik. Wir besitzen in der vor zehn Jahren erworbenen Thronenden Göttin das schönste Werk der reifen archaischen Rundplastik. Zwischen diesen beiden festen Punkten gilt es nun, die Reihe archaischer Werke in den Berliner Museen weiterhin so auszugestalten, daß sich immer mehr die schmerzliche Lücke schließen kann, die vor der für unsere Skulpturensammlung epochemachenden Erwerbung der Sammlung Saburoff und vor dem Beginn unserer ionischen Ausgrabungen so fühlbar war. Heute sind wir bereits in der Lage, an Originalen altertümlicher Plastik einen erheblichen Teil des Entwicklungsganges erläutern zu können, den die Kunstblüte des Perikleischen Zeitalters zur Voraussetzung hatte. Möge es an neuem Zuwachs auch künftig nicht fehlen. Unserer mehr forschenden als genießenden Zeit darf man es nicht verdenken, wenn sie die Genesis der griechischen Kunst verstehen zu lernen sucht und nicht nur Epochen des „schönen Stils" nachgeht, deren kunstgeschichtliche und ästhetische Bedeutung seit Generationen feststeht, während hier noch Neuland zu entdecken ist. Und wie eine solche unerwartete Erscheinung gerade auf diejenigen wirkt, die am tiefsten in das Wesen der Hellenen eingedrungen sind, das beweisen mir Worte, die Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff gleich nach dem Ankauf der Statue an die Generalverwaltung der Staatlichen Museen schrieb: „ . . . hier gestehe ich, der ich mehr als fünfzig Jahre darum gerungen habe, mich in die Kunst und den Glauben der Griechen hineinzuleben, hier habe ich eine Offenbarung erlebt. Ich bin glücklich, daß ich dies noch schauen durfte, und ich bin stolz, daß sie in den Berliner Museen stehen wird, allen kommenden Generationen zum edelsten Genuß und zu reinster Erbauung".

Digitized by Google

SPÄTRÖMISCHE PORTRÄTS

VON

GUIDO KASCHNITZ-WEINBERG

Der Tod Alexanders des Großen und der Regierungsantritt Konstantins begrenzen Ankündigung, Vollzug und Resultat einer der größten Revolutionen, die der europäische Geist jemals durchzumachen hatte. Niemals, auch zur Zeit der wichtigsten Entdeckungen nicht, war es geschehen, daß das menschliche Bewußtsein seinen Horizont so gewaltig erweitert hätte wie damals, niemals auch war die Umwertung aller Werte so vollkommen durchgeführt als in diesen sechs Jahrhunderten, die genügt hatten, an die Stelle der strahlenden Gestalt Apollons das Elend des Gekreuzigten zu setzen.

Fragen wir uns nach dem eigentlichen Inhalt dieser gewaltigen Umwälzung, nach dem entscheidenden Unterschied, der griechische und spätantike Weltanschauung trennt, dann werden wir in letzter Linie auf die Veränderung des Verhältnisses vom Seinsgrund zum Sein selbst gewiesen, oder mit anderen Worten: auf die Überführung des göttlichen Prinzips aus der innigen Bindung mit der irdischen Welt in eine transzendente Sphäre, wo sie nun fortan im polaren Gegensatz zur ersteren verharrt.

In der Kunst, die wir als Bild des schöpferischen Weltgrundes im Spiegel des menschlichen Ingeniums auffassen dürfen, wird sich diese Veränderung in Stellung und Wesen des Göttlichen zu aller irdischen Gegebenheit vielleicht am unmittelbarsten und daher auch am klarsten offenbaren. Hier soll der Versuch gemacht werden, innerhalb einer beschränkten Gattung der bildenden Kunst — des Porträts — eine der Entwicklungsphasen hervorzuheben und zu charakterisieren, die uns bei Betrachtung der künstlerischen Erscheinung jener Revolution stets als entscheidend vor Augen gestanden hat. Es ist hier natürlich nicht möglich, auch nur in großen Zügen den komplizierten Prozeß zu verfolgen, den die allmähliche Umstellung vom Irdischen zum Transzendenten in sich begreift, eine Umstellung, die auch in der Kunst zu einer fast vollständigen

Digitized by Google

Umkehrung aller Wertungen führte. Besser als alle Worte wird uns die Gegenüberstellung eines Werkes aus der klassischen Zeit griechischer Kunst und einer Skulptur der abendländisch transzendenten Periode die Gegensätze und die verschiedenen Ziele dieser in ihren Höhepunkten einander polar gegenüberstehenden Epochen der europäischen Geistesgeschichte erklären.

Der Doryphoros des Polyklet (Abb. 1) bringt unter ungezählten Werken der griechischen Antike vielleicht am reinsten und überzeugendsten die ausschließliche Geltung rein körperlich-sinnlicher Formgesetze in der hellenischen Kunst zum Ausdruck. Was diese Athletenfigur, den sogenannten Kanon, zum Kunstwerke macht, ist allein eine Angelegenheit des Tast- und Gesichtssinnes. Der schöpferische Wille arbeitet hier allein mit den rein irdischen Mitteln der plastisch-tektonischen Vorstellung: der Ponderation, der Proportion und so fort. Vergeblich sucht man in dem gleichmütigen Antlitz dieses Jünglings wie in seiner Aktion den geringsten Hinweis auf eine geistige Regung. Der bloße sinnliche Typus des schönen, jugendlichen Menschen im vollendeten Ebenmaß seiner Glieder, die im strengen Rhythmus zueinander und zum Ganzen eingestellt sind, verkörpern das künstlerische Wollen des großen klassischen Meisters: Vergeistigung des Irdischen, Erfassung der körperlichen Welt durch den formenden Geist, der hier nicht selbst zur Darstellung gelangt, nicht Objekt wird, sondern in der Überführung sinnlicher Erscheinungen in eine Sphäre künstlerischer Geklärtheit zum Ausdruck kommt und seine Erfüllung findet.

Ganz andere Voraussetzungen liegen der künstlerischen Auffassung zugrunde, wie sie im Petrus zu Moissac in Südfrankreich zum Ausdrucke kommt (Abb. 2). Diese Plastik entspringt keiner unmittelbaren sinnlichen Anschauung mehr, wenn auch ihre Ahnenreihe letzten Endes bis in die Antike zurückzuverfolgen ist. Mit dem Kanon des Polyklet hat dieser überlange, gekrümmte Apostel offenbar nichts mehr zu schaffen. Und doch gibt es auch hier Ponderation, Eurhythmie und Körperlichkeit. Aber ihre Gesetze werden nicht mehr durch die Harmonie der Zahl, durch die Schwerkraft und das Vorbild des organischen Gewächses bedingt. Sie entspringen vielmehr einer Ästhetik des Transzendenten, wenn man so sagen dürfte, deren Normen aufzudecken einer tieferen Erkenntnis des geistigen und religiösen Lebens dieser Zeit vorbehalten bleiben muß.

Digitized by Google

Engen wir die zeitliche Spannweite, die zwischen dem Doryphoros und dem Petrus von Moissac immerhin fast einundeinhalb Jahrtausende betrug, um ein beträchtliches Stück weiter ein und stellen wir neben den

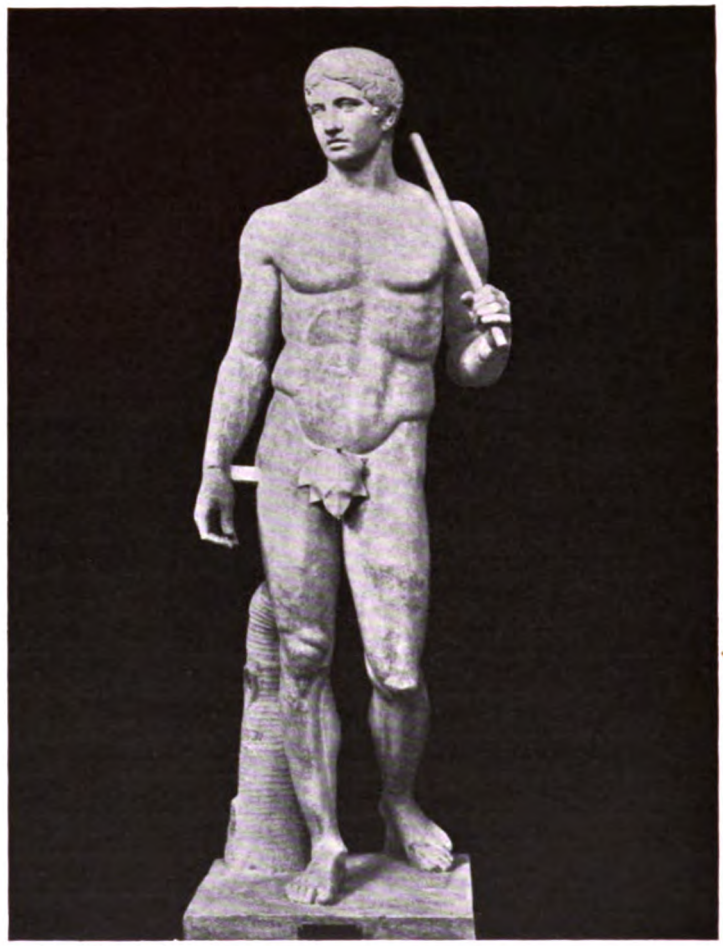


Abb. 1. Doryphoros.

schönen Kopf des Septimius Severus aus dem Beginn des dritten Jahrhunderts n. Chr. (Tafel 3) den sogenannten Maximinus Daza aus dem Museum von Kairo (Abb. 3), der in die diokletianische Zeit, also nur etwa neunzig Jahre später anzusetzen ist, dann wird jedermann klar, daß der entscheidende Schritt im Übergang der beiden vorhin genannten großen Perioden in das dritte Jahrhundert fallen muß. Allerdings ist nun gerade dieses Jahrhundert, wie es geschichtlich das dunkelste und

Digitized by Google

verworrenste ist, auch kunsthistorisch nur wenig aufgeklärt, trotzdem finden sich gerade in der Porträtkunst, die neben der Unzahl von Sarkophagen weitaus den Hauptanteil der plastischen Überlieferung dieser Zeit

Abb. 2. Petrus von Moissac.

bestreitet, einzelne Werke, die uns die Grundlagen der neuen Formanschauung klar vermitteln können.

Dieser Versuch an einigen Bildwerken das Hervorbrechen des neuen Geistes zu zeigen legt uns jedoch zunächst die Verpflichtung auf, einen Blick nach rückwärts zu werfen und zu prüfen, welches die künstlerischen Voraussetzungen waren, auf denen ein so tiefgreifender Wandel sich aufzubauen vermochte.

Digitized by Google

Zunächst ist es die Frage nach dem Verhältnis zur Natur, nach der Auffassung vom Wirklichen, die uns hier am meisten interessiert. Man kann in der römischen Kunst drei Hauptperioden unterscheiden, in denen

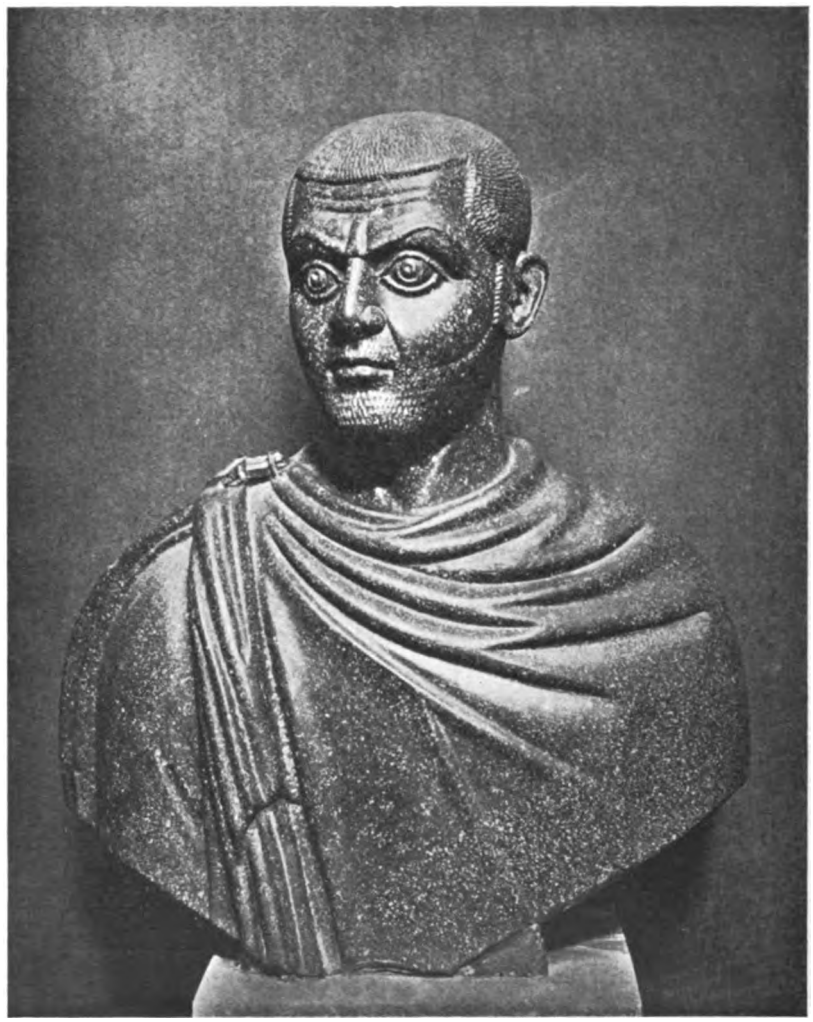
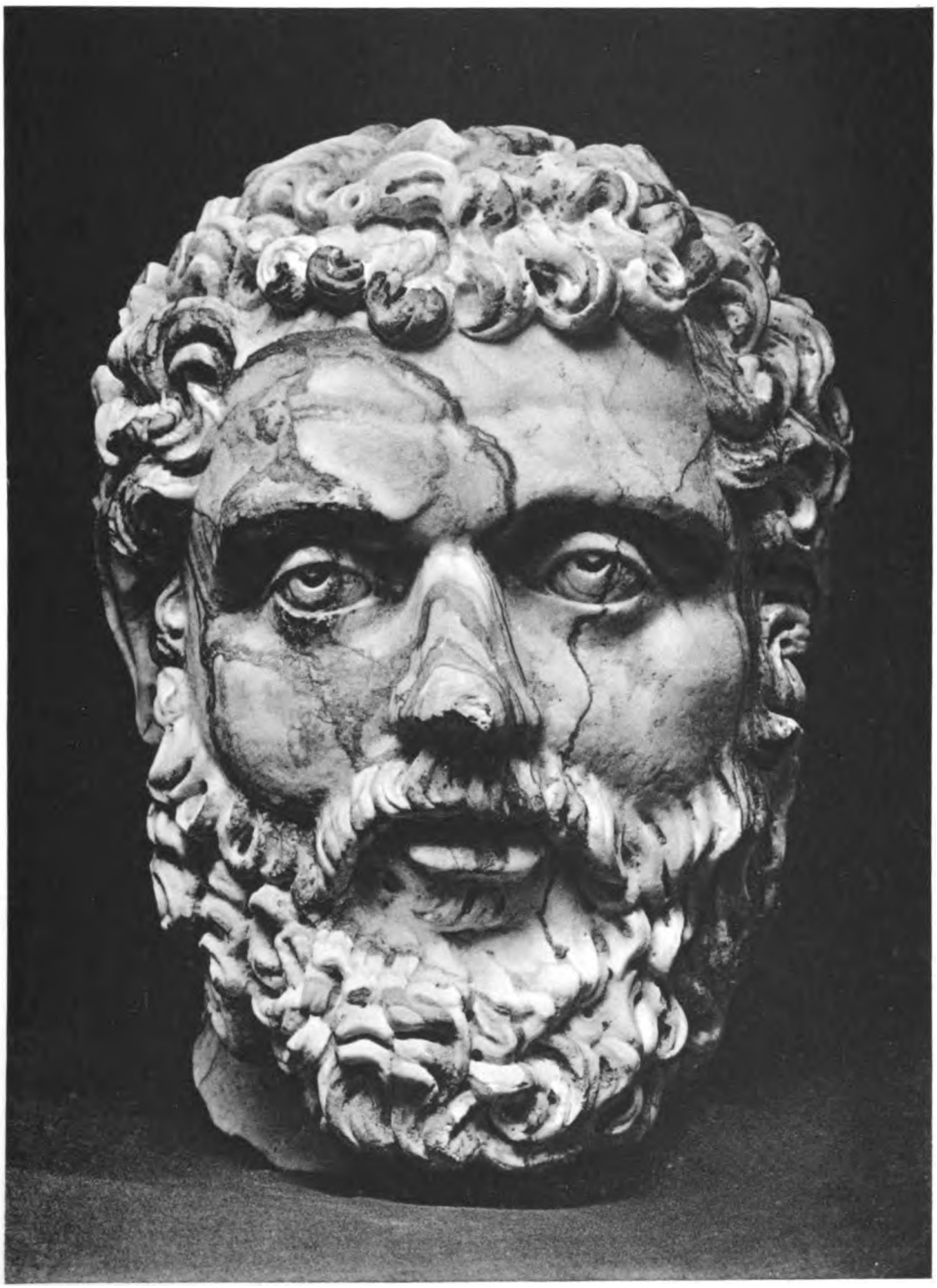


Abb. 3. Maximinus Daza. Kairo.

die Reaktion auf den sinnlichen Eindruck der Natur eine unmittelbare gewesen zu sein scheint: der republikanische Hellenismus, die flavische Zeit und schließlich die Jahre von 30 bis 60 im dritten Jahrhundert. Die erste Periode kann als traditionsgebundener Naturalismus bezeichnet werden. Das wichtigste Ereignis ist die Preisgabe der Form an sich als Darstellungs-

Digitized by Google



SEPTIMIUS SEVERUS
SAMMLUNG STETTINER — ROM

Digitized by Google

Digitized by Google

ziel der Kunst, ein Schritt, zu dem der griechische Hellenismus des zweiten Jahrhunderts bereits alle Anstalten getroffen hatte. Dafür wird das Stoffliche und Intellektuelle in seiner äußeren Erscheinung nun zum Objekt der formenden Hand. Formen in Marmor bedeutet nun nicht mehr Sichtbarmachung und Übertragung in neutrales Material einer bloßen Relation, nämlich der Art, wie Körper sich gegen den Raum abgrenzen, sondern Symbol oder Dolmetsch eines Wirklichen, Stofflichen in der gebundenen Sprache der hellenistischen Kunst. Damit verliert andererseits das Kunstwerk selbst an Realität. Es ist nicht mehr so sehr untrennbare Einheit, Form an sich und Seiendes, es bedeutet vielmehr im unvergänglichen Material etwas organisch-stofflich und zeitlich Bestimmtes. Der erste Schritt zum Dualismus von Werk und Deutung, zum Transzendenten ist damit getan. Die klassische Einheit des Kunstwerkes ist für immer zerrissen.

Während der Naturalismus der republikanischen Zeit einer Synthese plastischer und visueller Erfahrungen entspringt, kennt der Illusionismus des ersten nachchristlichen Jahrhunderts den Begriff des Tastbaren nur in der Form seiner optischen Übertragung. Das Kunstwerk ist noch weniger als in der republikanischen Zeit an sich und in seiner Einheit bestehend. Es existiert nun deutlich zweierlei: das geformte Material — an sich ebensowenig im künstlerischen Sinn real wie die Farbschmiererei eines impressionistischen Bildes — und die Erscheinung, die nun wieder im künstlerischen Sinn real, im stofflichen Sinn aber vollständig unwirklich ist; denn sie bedeutet nur etwas: Fleisch etwa oder Haar, ohne es je tatsächlich zu sein. Wirkliches Sein hat die Erscheinung daher nur in einer rein intellektuellen Sphäre. Der Dualismus hat sich verschärft.

Die dritte Stufe endlich, einige Jahrzehnte vor der Mitte des dritten Jahrhunderts etwa umfassend, kann man am besten als körperlichen oder teilräumlichen Impressionismus bezeichnen, womit nicht etwa die blitzschnelle, von Luft und Licht durchrauschte Vision des neunzehnten Jahrhunderts, sondern einfach der ins Impressionistische gesteigerte körperliche Naturalismus des ersten Jahrhunderts gemeint ist. Die Plastik des Kopfes (Tafel 4) ist innerhalb eines scharfen Konturs in einzelne Farbflecke und Lichter aufgelöst. Die Form an sich ist verschwunden, niemand wird behaupten, daß zum Beispiel den an Stelle des Haares eingehauenen Kerben irgendein selbständiger Formwert zukäme. Dagegen ist der Wert der Schatten und Helligkeitsflecken kein rein naturalistischer mehr wie etwa

Digitized by Google

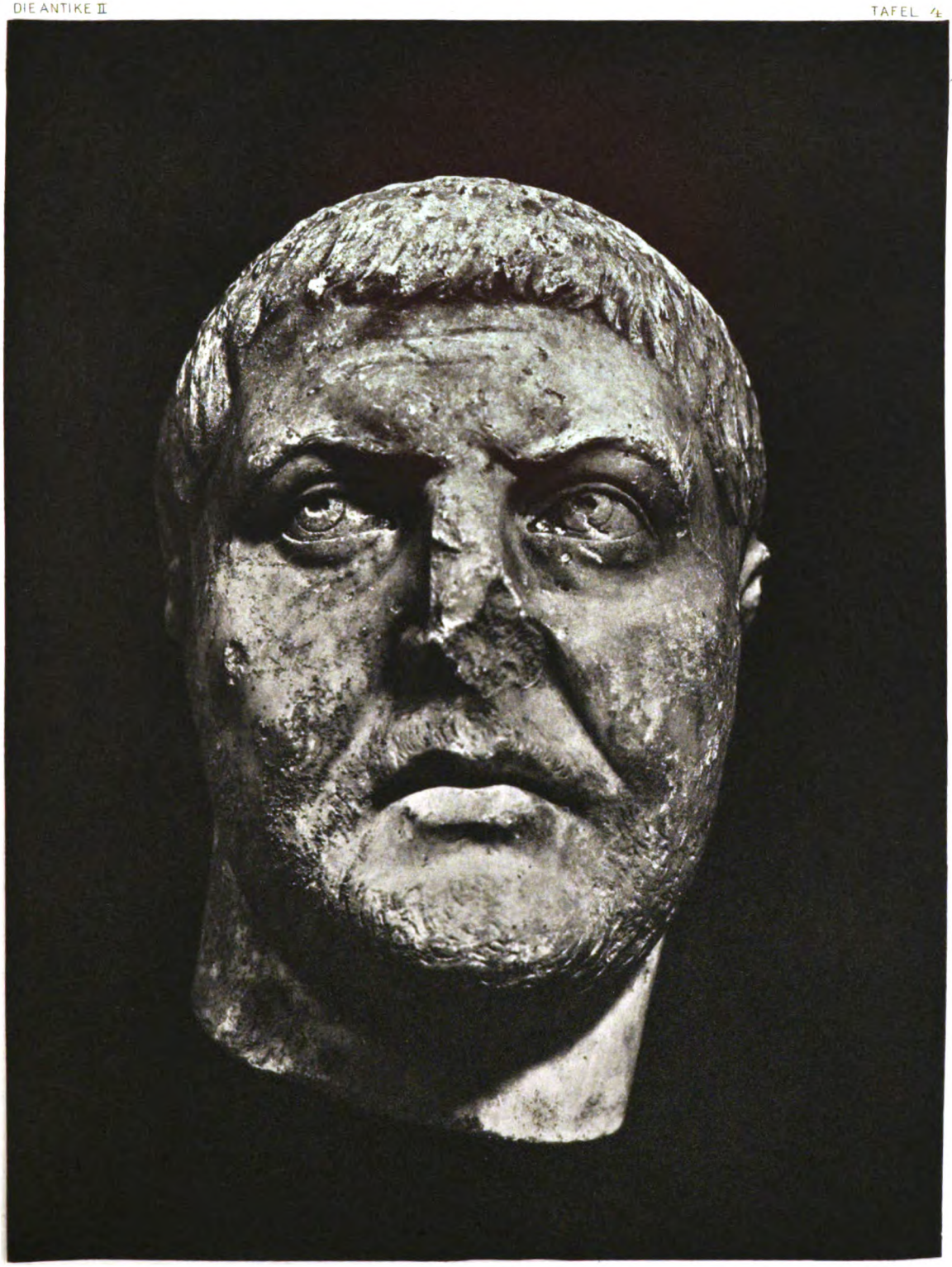
noch in der flavischen Zeit. Es beginnt vielmehr jener geheimnisvolle Prozeß, in dem die plastische Erscheinung oder was von ihr noch übrig ist, ins Unbegrenzte hinübergleitet und neben der natürlichen Luft eine zweite, unirdische Atmosphäre, der Gedanken- und Geisterwelt angehörig, den Kopf umspielt.

Diese drei Perioden, in denen der Akzent auf einer Darstellungsweise liegt, die ihre Mittel direkt der Naturbeobachtung entlehnt, werden durch andere Perioden unterbrochen oder doch überdeckt, in denen der alte griechische Wille zur Form bewußt in den Vordergrund gestellt wird.

Als unmittelbare Voraussetzung für die Kunst des dritten Jahrhunderts interessiert uns hier nur die letzte dieser retrospektiven Perioden, die antoninisch-severische Zeit. Mit dem Tode des Antoninus Pius, dessen Köpfe (Tafel 5) zeigen, was aus dem Porträt des vierten vorchristlichen Jahrhunderts in den Händen raffinierter Zeitgenossen werden konnte, beginnt eine bemerkenswerte Unruhe in die römische Kunst einzuziehen. Unter den glatten Zügen der Hadrianischen Formgebung wird zunächst ein deutlicher Trieb zu natürlicher Lösung der starren Formen sichtbar. Dieser Prozeß biegt jedoch sofort neuerdings ins Eklektische um, und hat ein Wiederaufleben des hellenistischen Spätbarocks zur Folge. Im höfischen Porträt wird diese barocke Strömung rasch zur kalten, glatten Manier, die aber auch dort nicht immer imstande ist, einen ursprünglichen Expressionswillen ganz im Dekorativen zu unterdrücken. Auf der Markussäule dagegen tritt ein frischer Naturalismus, der seine Mittel, wenigstens zum Teil, gleichfalls dem hellenistischen Spätbarock entlehnt, diese aber mit seinen eigenen höchst originellen und rücksichtslosen Einfällen vermischt und durchdringt, fast brutal und täppisch ans Tageslicht. Unter dem Einflusse dieses Hellenismus, der gleichsam wie ein auslösendes Ferment wirkt, beginnt die Umwandlung des Naturalismus in einen expressiv gebundenen Stil, in dessen erste Phase noch der schöne, hier (Tafel 3) abgebildete Kopf der Sammlung Stettiner gehört. Dieser Expressionismus ist indes einstweilen noch stark äußerlicher, dekorativer Natur, das gesetzliche System seines Aufbaus ist noch nicht gebildet, sondern bleibt in eklektischer Weise vom späten Hellenismus entlehnt.

Mit Caracalla tritt eine neue Wendung ein. Zunächst wird der ganze hellenistische Aufwand über Bord geworfen. Die Neigung geht nun mit einem Schlage dahin, auf die unruhige Kontrastwirkung des Helldunkels, das die ganze antoninisch-severische Periode beherrscht hatte, zu verzichten.

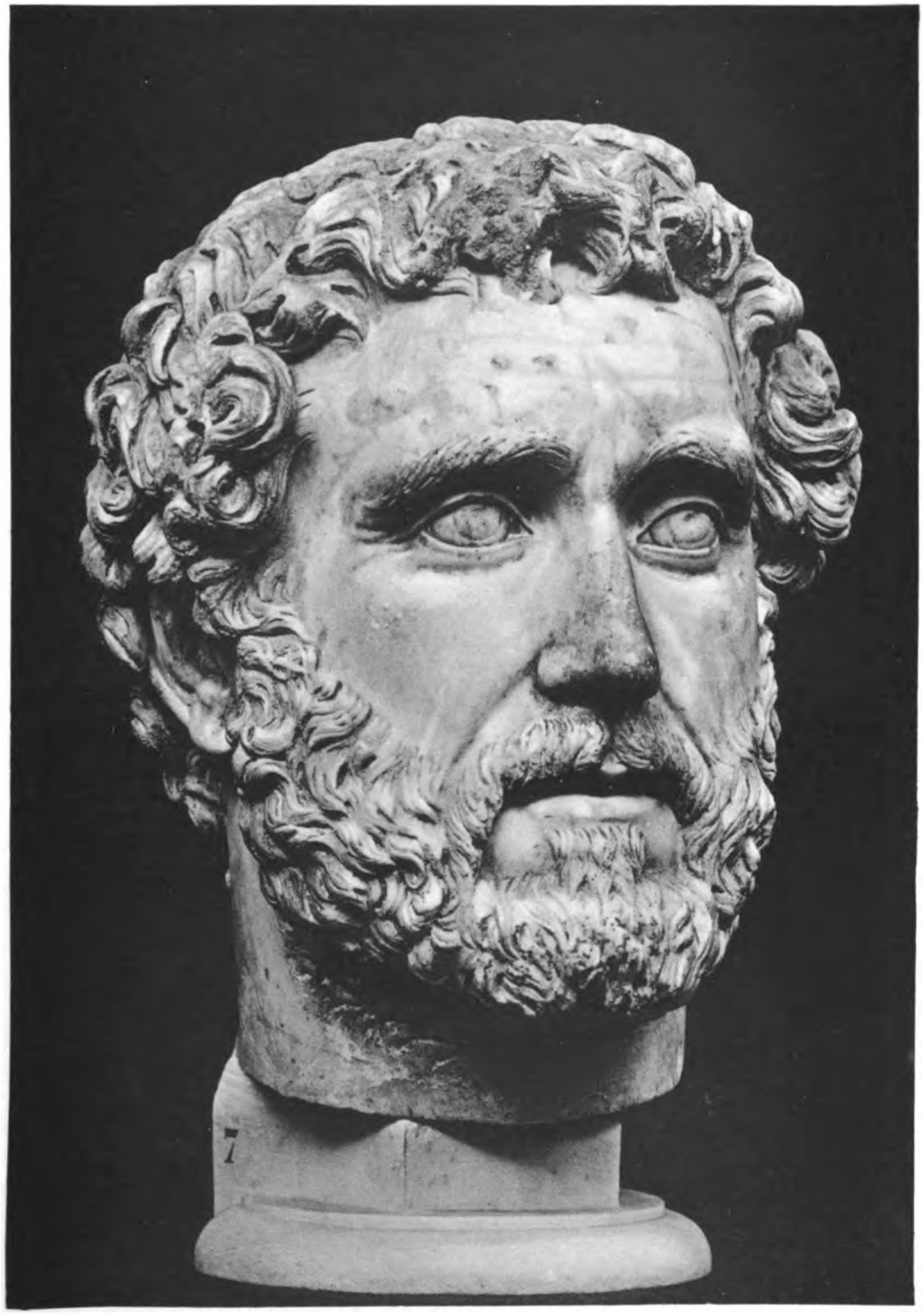
Digitized by Google



KOPF IM KUNSTHANDEL - ROM

Digitized by Google

Digitized by Google



ANTONINUS PIUS — THERMENMUSEUM

Digitized by Google

Digitized by Google

Es bilden sich seit dem dritten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts zwei Richtungen heraus oder besser zwei Varianten der gleichen Strömung, die sich im Grunde genommen nur in der Wahl ihrer Mittel unterscheiden. In allen Köpfen dieser Zeit geht eine merkwürdige Scheidung der konstituierenden Formelemente vor sich, die sich gewissermaßen wie in einem Relief in Hintergrund und Figur sondern. Ein Vergleich des Severuskopfes (Tafel 3) mit dem schönen Porträt (Tafel 4) genügt, um klar zu machen, was wir meinen. Während der Severus in allen seinen Teilen von expressiver Bewegung erfüllt ist, die sich an gewissen Punkten, wie etwa an den Augen, am Munde oder an der Stirne zu größerer Intensität steigert, lassen die Köpfe der Folgezeit ein Versammeln, ein Sichzurückziehen und Konzentrieren der Ausdruckselemente innerhalb eines scharfen Konturs auf einzelne begrenzte Züge des Gesichtes erkennen, indes die übrigen Teile des Kopfes leer bleiben, das heißt in der einen Variante klassizistische und plastisch wesenlose Formen, in der anderen jenes Wiederaufleben des flavisch-trajanischen Naturalismus in impressionistischer Steigerung zeigen, von dem früher schon die Rede gewesen ist. Im Grunde genommen ist es also immer der gleiche Ausdruckswille, nur daß er sich hier von impressionistischer, dort aber von klassizistischer oder vielleicht besser gesagt hellenisierender Folie abhebt. In beiden Fällen auch die gleiche Negierung alles körperlichen Hintergrundes, sei es durch eine Art von nichtssagender diaphaner Glätte, sei es durch die Auflösung aller plastischen Werte unterhalb der zu Farbflecken umgewandelten Schatten und Lichter, die in weitgehender Weise zu selbständigen Formelementen

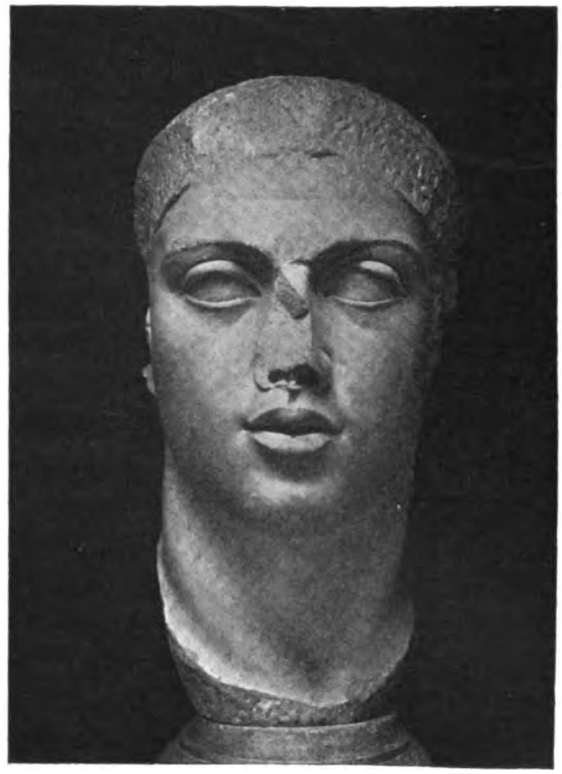


Abb. 4. Idealporträt eines Kaisers aus Ostia.

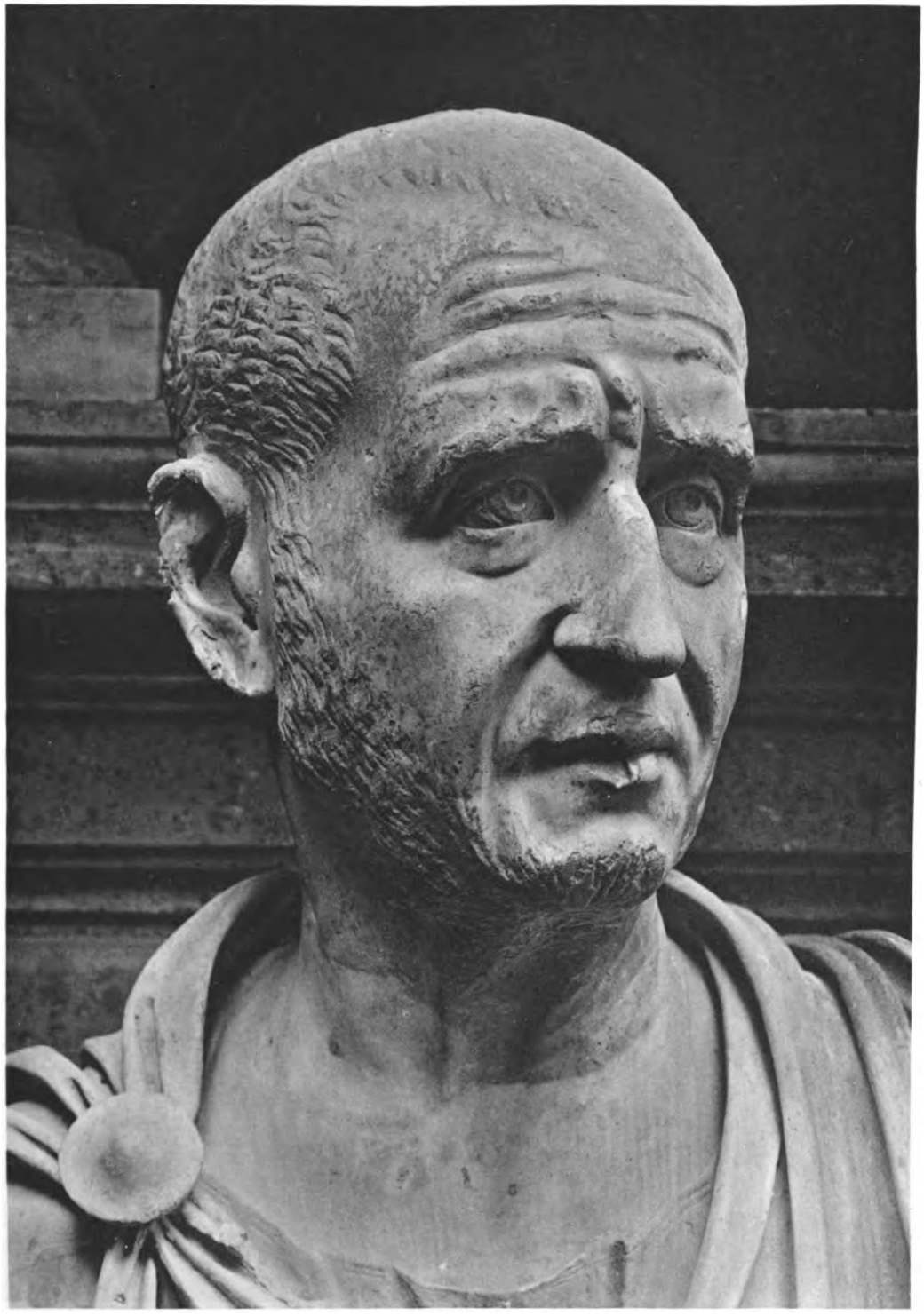
Digitized by Google

geworden sind. Wie sehr dieser Zeit schon der Sinn für das Plastische abhanden gekommen war, zeigt das überlebensgroße Idealporträt eines Kaisers aus Ostia im Thermenmuseum (Abb. 4). Trotzdem eine nicht zu Ende geführte spätere Überarbeitung einen großen Teil der porzellanartigen Politur vernichtet hatte und trotz der durchaus monumentalen, klassisch gewollten Auffassung des Kopfes bleiben die plastischen Werte dieser Arbeit gering. Weiche schummerige Schatten lösen die an sich scharf abgegrenzten Formen auf. Dagegen sind die Linien des in starre Vorderansicht gestellten Kopfes durchaus deutlich und scharf herausgehoben. In mancher Hinsicht kann dieses Porträt, das den dreißiger Jahren des dritten Jahrhunderts angehören dürfte, in seiner Haltung als Vorläufer der konstantinischen monumentalen Herrscherbildnisse angesehen werden.

Diese Wandlung gegenüber der severischen Zeit ist indes nur der klare formale Ausdruck für die Veränderung in der Natur der inneren Bewegung selbst, die alle diese Köpfe erfüllt. Während es zum Beispiel bei den bekannten Caracallaköpfen noch sehr stark eine Affektbewegung war, deren Zug die ganze Physis des Kopfes einheitlich erfaßte, manifestiert sich in der Trennung der expressiven Elemente vom Ballast der übrigen Körperlichkeit deutlich die Wesensverschiedenheit von Körper und Geist, von irdischer Erscheinungsform und transzendentem Inhalt. Dieses System von Linien und Schatten, in die sich die Ausdruckskraft des ganzen Kopfes gewissermaßen zurückgezogen hat, hängt nun gleichsam in einem Kontur, der einfach, knapp und streng geworden ist und keine eigenen Ausdrucksfunktionen mehr besitzt, im Gegensatz zum reichgelockten Haarkranz, der früher wie ein prächtiger Rahmen das Antlitz umgab.

Eine weitere Stufe in der Entwicklung der Porträtkunst des dritten Jahrhunderts bildet der sogenannte Decius im Kapitolinischen Museum (Tafel 6). Er zeigt neben der noch weitergehenden Auflösung des Körperlichen in einzelne nebeneinandergesetzte Farb- und Lichtflecke das ausgesprochene Bestreben, einzelne tiefe und schmale Schattenpartien aus der Gesamtheit der impressionistischen Formauffassung besonders hervorzuheben, in noch stärkerem Maße als der früher besprochene Kopf aus dem römischen Kunsthandel (Tafel 4). Noch weiter gesteigert prägt sich dieser Zug auf einem Kopf aus dem Nachlasse Hartwigs aus (Tafel 7), der ungefähr in die Mitte der achtziger Jahre des dritten Jahrhunderts zu datieren ist. Hier vollzieht sich nun jener charakteristische Wandel, der in der

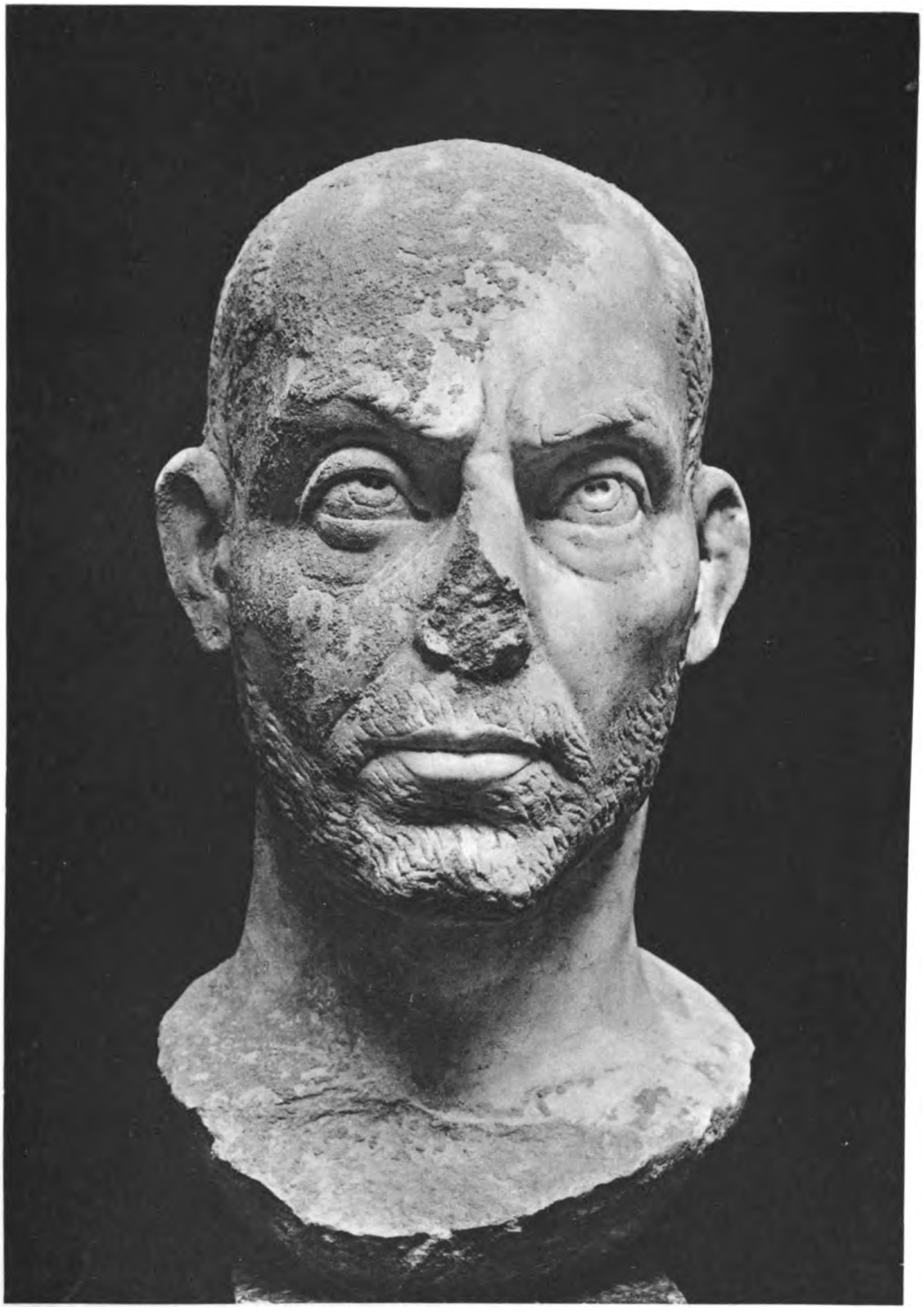
Digitized by Google



SOGENANNTER TRAIANUS DECIUS — CAPITOL

Digitized by Google

Digitized by Google



PORTRÄTKOPF
FRÜHER SAMMLUNG HARTWIG — ROM

Digitized by Google

Digitized by Google

Zeit der Tetrarchie die unmittelbaren Grundlagen der konstantinischen Kunst geschaffen hat. Das auf den Köpfen der vorherliegenden Zeit beobachtete Ensemble von expressiven Schatten und Linien hatte trotz aller Isolierung von den übrigen Formen des Kopfes niemals seinen Ursprung aus der naturalistischen Grundanlage verleugnet. Es blieb immer klar, daß diese Besonderung nur durch Akzentuierung eben der für den geistigen Ausdruck wichtigen Formelemente und gleichzeitige Abschwächung der übrigen Umgebung entstanden ist. Nun ist diese Isolierung fast zur Trennung geworden. Die Schatten, die den Mund, den oberen und unteren Rand der Augenlider, die Augenbogen und die Stirnfalten bezeichnen, sind beinahe schon zu einem festen System von Linien zusammengeschlossen, die als eigentliche Träger der künstlerischen Idee fungieren und innerhalb der sich nun das ganze übrige, rein vegetative Leben des Kopfes abspielt, ja gewissermaßen darin eingespannt ist. Rein formal ist hier der wichtigste Prozeß in der Entwicklung der Spätantike fast schon vollendet: die Umwandlung der Mittel einer naturalistischen Kunstauffassung in selbständige Expressionsformen rein geistiger Beziehung.

Die hier knapp vor ihrer Vollendung fixierte Entwicklung hat in der Plastik Konstantins ihr erstes vorläufiges Ziel erreicht. Der riesige Kopf der akrolithen Konstantinsstatue im Konservatorenpalast (Tafel 8) steht hoch über den Menschen. Ein neuer Typus, eine neue Haltung gibt sich in ihr kund, ebenso bestimmend für seine Zeit, wie es das löwenartig nach aufwärts blickende Haupt Alexanders des Großen für die ihre gewesen war. Die Bewegung, das Unruhige, Flackernde, kurz der Naturalismus des dritten Jahrhunderts ist verschwunden und hat einem ernsten, unnahbaren, starren Sein Platz gemacht. Was an Plastik hier noch vorhanden ist, dient nur als Folie für die in den weitaufgerissenen Augen mit ungeheurer Intensität gesammelte herrscherhafte Kraft und Würde, die in den unendlichen Raum hinausprojiziert ist, ohne daß von den übrigen Sterblichen direkt Kenntnis genommen wird. Die in der Lebensauffassung der nachantiken Zeit schon als getrennt empfundenen Begriffe des Seins und seines unendlichen Grundes sind hier durch die transzendente Deutung der irdischen Materie zwar nicht vereinigt, aber in Berührung gebracht und in diesem Kontakt liegt die gewaltige Spannung, von der alle Kunstwerke der neuen Zeit erfüllt sind. Nicht nur den Reflex der übersinnlichen Welt soll der Künstler im irdischen Material aufzufangen imstande sein, sondern die Verkörperung des abstrakten Begriffes selbst soll ihm gelingen:

Digitized by Google

das ist die höchste Aufgabe, die seiner harrt. Dem ein- für allemal festgelegten Wesen und Umfang dieser Begriffe entspricht die Starrheit und Unveränderlichkeit des Ausdrucks, der natürlich in seinen konstituierenden Zügen alles naturalistische, das heißt Veränderliche in Linien von fast unheimlicher Härte und Bestimmtheit überträgt. Man hat das Gefühl, als ob eine lange Zeit des Strebens, der Vorbereitung und des Kampfes nun vorüber wäre, als ob der feste Boden erreicht, die endgültige Möglichkeit

Abb. 5. Trajanisches Relief an den Rostra.

gefunden wäre, in der die künstlerische Materialisation des Transzendenten sich vollziehen konnte.

Mit der Darlegung dieses Wandels einer naturalistischen Periode in die expressionistische Gebundenheit einer mehr und mehr nach dem Übersinnlichen sich orientierenden Zeit ist natürlich nur eine Seite der Entwicklung dargelegt. Für die Fülle der übrigen Aspekte seien hier nur einzelne Beobachtungen eingefügt, deren Ausführung den Rahmen dieser Skizze sprengen würde.

Vor allem interessiert uns hier das Verhältnis des Beschauers zum Kunstwerk, weil in dem Wandel, dem dieses Verhältnis unterliegt, die allmähliche Veränderung in der Weltanschauung vielleicht am deutlichsten

Digitized by Google

zum Ausdruck kommen wird und durch die Klärung dieses Standpunktes nicht zuletzt auch unsere Einstellung zur Kunst dieser Zeit eine positivere zu werden verspricht.

Viel klarer als an den Porträts wird man diese Entwicklung an den gleichzeitigen Reliefdarstellungen studieren können. Das trajanische Relief an den Rostra (Abb. 5) stellt Trajan dar, der von der Bühne aus eine Ansprache an das Volk hält. Der Vorgang ist hier so gegeben, daß Redner und Zuhörer von der Seite gesehen erscheinen, gewissermaßen durch eine unsichtbare Wand in eine Ebene oder besser gesagt in einen, durch Hintergrund und die vordere ideale Ebene eingeschlossenen, schmalen Raum gedrängt, eine uns sehr vertraute Darstellungsweise, die noch ganz der alten klassischen Tradition entspricht. Redner und Zuhörer sind durch diesen flachen Raum taktisch und geistig verbunden und in jeder Hinsicht künstlerisch gleichwertig behandelt. Die Hauptachse des ganzen Vorganges, das heißt die Richtung, in welcher der Kaiser zum Volke spricht, steht senkrecht zur Sehachse des Beschauers. Der Vorgang wickelt sich ohne Rücksicht auf den Beschauer und ohne Bezug auf ihn in der rein idealen Sphäre eines objektiv geschilderten, historischen Vorganges ab. Diese Auffassung entspricht ganz der kühlen Objektivität der Porträtköpfe aus trajanischer Zeit.

Abb. 6. Relief von der Marcussäule.

Unter den Antoninen und Severen wird mit dieser Auffassungsweise radikal gebrochen. Während auf der Trajanssäule, abgesehen von gewissen revolutionären Ansätzen, im allgemeinen die alte Darstellungsweise beibehalten bleibt, zeigt eine Szene auf der Markussäule den Kaiser, der eine Ansprache hält (Abb. 6), aber nun ist der Vorgang schon ganz im neuen Geist wiedergegeben, die alte Profilstellung ist völlig aufgegeben, der Kaiser mit seinen Begleitern erscheint fast frontal und in symmetrischer Anordnung auf der Rednerbühne und um ihn drängen sich rechts, links und vorne — so daß einzelne dem Beschauer den Rücken zukehren — die Soldaten. Es hat sich aus dem Reliefgrund gewissermaßen ein Raum nach vorne gegen den Beschauer zu herausgewölbt, der nun imstande ist, gleichsam weiter zurückstehend,

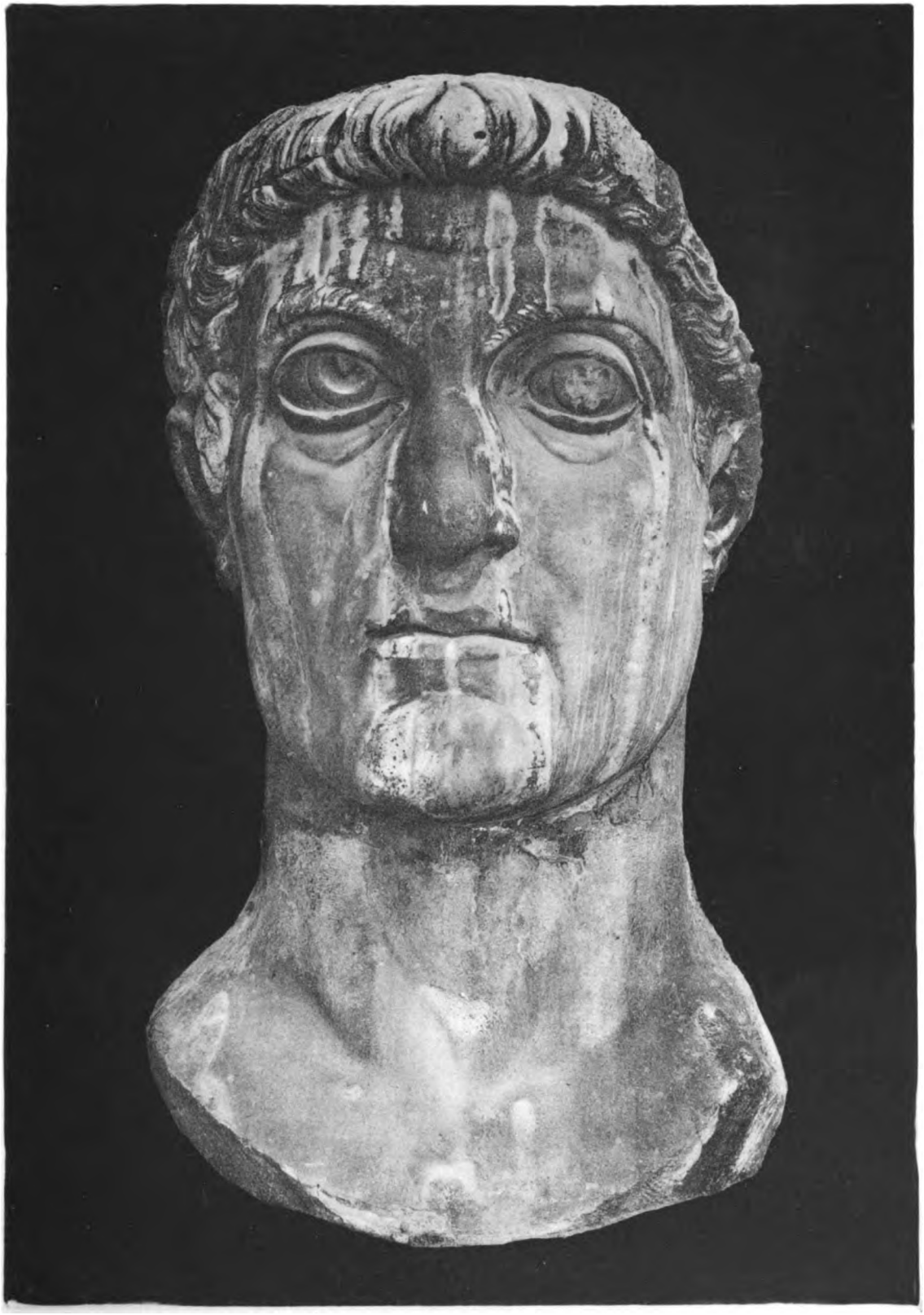
Digitized by Google

hinter dem Rücken seines Vordermannes die Illusion des redenden Kaisers mitzugenießen. Die Achse des ganzen Vorganges ist also aus der Ebene herausverlegt gegen den Beschauer zu, ohne allerdings mit dessen Sehachse in Richtung und Ebene vollkommen zusammenzufallen. Erinnern wir uns an die Porträts der antoninisch-severischen Zeit und ihrer Nachfolger bis weit ins dritte Jahrhundert hinein, eine Zeit, in der es zum ersten Mal allgemein üblich wird, auf die Richtung des Blickes durch plastische Gewinnung der Pupillen einen besonderen Akzent zu legen, dann beobachten wir, daß hier die Blickrichtung dasselbe Verhältnis zur Sehachse des Beschauers genommen hat wie die Darstellungshauptachse auf den Reliefs der gleichen Zeit. Die Verbindung ist noch nicht vollkommen durchgeführt, aber wir fühlen uns doch unmittelbar in den Kreis der dargestellten Persönlichkeit einbezogen. Es wird durch den Blick eine ideale Raumsphäre geschaffen, deren Wirkung sich der Beschauer nicht entziehen kann.

Abb. 7. Relief vom Konstantinsbogen.

Zuletzt ein Relief vom Konstantinsbogen (Abb. 7), das hier wie die meisten andern Skulpturen in zweiter Verwendung steht und wohl aus diokletianischer Zeit stammt. Hier ist der gnadenspendende Kaiser dargestellt; diesmal sind die umgebenden Personen links und rechts zur Seite geschoben, der Kaiser thront vor dem Beschauer, auf den nun die Majestät ebenso wirken soll wie in der Darstellung selbst auf das umstehende Volk. Die Sehachse fällt nun in die gleiche Ebene wie die Achse der ganzen Darstellung ohne aber mit ihr identisch zu sein. Der Beschauer ist nicht nur in den Vorgang selbst einbezogen, sondern gewissermaßen zur Hauptperson geworden, denn ihm wendet sich der Kaiser zu, ihm sitzt er frontal gegenüber. Nun hat der Idealraum, dessen Sphäre durch den redenden Kaiser geschaffen wird, auch uns, die Beschauer, erreicht und eingeschlossen. Der Kaiser blickt uns aber in ähnlichen Darstellungen der gleichen Zeit nicht direkt an, sondern er sieht, wie eingefangen in einem Trancezustand der Majestät,

Digitized by Google



CONSTANTIN DER GROSSE
CONSERVATORENPALAST

Digitized by Google

Digitized by Google

hoheitsvoll über uns hinweg. Diese Beobachtung erscheint in diesem Zusammenhange ganz besonders wichtig. Es wird dadurch nämlich auch zwischen Bildwerk und Beschauer jeder direkte, physische Zusammenhang vermieden und die Verbindung auf rein geistige Mittel beschränkt; sie besteht nun allein im Verweilen des Beschauers in der suggestiven Machtatmosphäre, die der nach aufwärts gerichtete Blick des Herrschers erzeugt (Tafel 8). Charakteristisch ist, daß jeder direkte sinnliche und damit auch jeder unmittelbare geistige Kontakt des Kaisers mit dem Volk, das ihn umgibt, fehlt, ja augenscheinlich mit Absicht strenge vermieden ist. Darin liegt nun das Wesentliche der neuen Raumdarstellung. Das Relief ist nur Anweisung auf das, was im Bewußtsein des Beschauers selbst vor sich gehen soll, das heißt in unserem Falle gehören wir selbst zu den Zuschauern, fühlen selbst die Macht des Herrschers und erreichen dadurch jenes Raumgefühl und jenes Bewußtsein der innerlichen Zusammengehörigkeit in viel höherem Grade als dort, wo wir als Außenstehende nur durch Aufgabe unserer Persönlichkeit den objektiven Angaben des Bildwerkes zu folgen vermögen. Mit anderen Worten: in unserem Bewußtsein konstituiert sich jener Raum, der im Relief bloß angewiesen ist, und innerhalb dieser Raumsensation können wir nun ganz von selbst nach den Angaben der Darstellung jeder einzelnen Figur, jedem sonstigen Objekt den ihm zukommenden Platz anweisen.

Es ist natürlich, daß diese Zerstörung des alten, objektiven Raumbegriffs nicht mit einem Male vor sich gegangen ist. Auch in dieser Hinsicht erscheint uns das dritte Jahrhundert als Übergangszeit und Periode der großen Umwälzungen. Es ist nicht möglich, hier an einer langen Reihe von Monumenten das allmähliche Fortschreiten dieser Auflösungserscheinungen darzulegen. So möge der Hinweis auf ein berühmtes Monument des dritten Jahrhunderts, den Ludovisischen Schlachtsarkophag genügen, der die Zerstörung des objektiven Raumbegriffs bereits in einem weit fortgeschrittenen Stadium zeigt.

Man kann nicht von Raum sprechen, ohne wenigstens mit einigen Worten die künstlerische Auffassung der Spätantike vom Begriffe der Zeit zu streifen. Auch hier genügt ein Blick auf die Reliefs so mancher Sarkophage des dritten Jahrhunderts, um klarzumachen, daß in dieser Zeit von einer Einheit des Zeitbegriffes nicht mehr gesprochen werden kann. Den

Digitized by Google

Zerfall zeigt auch hier wieder am deutlichsten der Ludovisische Sarkophag, wo zeitlich auseinanderliegende Ereignisse auf derselben räumlichen Bühne, die ihrerseits wie früher schon erwähnt, keine physikalische Einheit mehr besitzt, dargestellt sind. Diese negativen Erscheinungen des Zerfalls und der Auflösung sind am Ende des Jahrhunderts bereits überwunden und haben wie im Porträt einer neuen positiven Auffassung Platz gemacht. Über die neue räumliche Idee haben wir bereits gesprochen; in der Zeitvorstellung ist an Stelle oder vielleicht besser gesagt, als Verdichtung und logische Konsequenz der Darstellung verschiedener Momente in ein und demselben räumlichen Zusammenhang die Ewigkeit oder besser Zeitlosigkeit getreten. Es ist nicht so sehr die einmalige Handlung des schenkenden, triumphierenden, siegenden Kaisers, die hier zur Darstellung kommen soll, sondern es ist eben die Versinnbildlichung des jederzeit huldreichen, jederzeit triumphierenden und siegreichen Retters der Inhalt dieser Bildwerke, denen der eigentliche Zeitbegriff dementsprechend fehlt. Das gleiche läßt sich natürlich auch für die hier sonst ganz beiseite gelassenen christlichen Denkmäler nachweisen. Daß der gleiche Zeitbegriff besonders klar an den Porträts nachzuweisen ist, bedarf hier wohl keiner näheren Erörterung. Es wurde schon früher darauf hingewiesen, wie durch die Verfestigung der naturalistisch zeitlichen Ausdrucksmomente das Werden in ein unveränderliches, über der Zeit stehendes Sein geführt wurde.

Es ist beachtenswert, wie viele Momente man in der Entwicklung des dritten zum vierten Jahrhundert feststellen kann, die Entsprechendes im Ablauf des neunzehnten bis zwanzigsten Jahrhunderts finden. Wir können uns hier nicht auf Vergleiche in der weltanschaulichen Entwicklung einlassen. Es sei nur hervorgehoben, wieviele parallele Momente das Fortschreiten der modernen bildenden Kunst vom Naturalismus über den Impressionismus zum Expressionismus und von da aus weiter zum Neoklassizismus unserer Zeit bietet, ja selbst der futuristische zeitauflösende Zug findet sich auf Sarkophagen des dritten Jahrhunderts wieder. Zweifellos rühren wir hier an gewisse grundlegende Gesetze der europäischen Kunstentwicklung, die ihre Quellen natürlich in den entsprechenden Normen der europäischen Geistesentwicklung überhaupt finden werden.

Das sind Beobachtungen, die sich in letzter Linie alle auf jenen Prozeß zurückverfolgen lassen, den wir schon anfangs als Konstituierung des Weltgrundes im Transzendenten, losgelöst von seiner irdischen Wirkung, festgestellt haben. Für die Formen dieser Umwälzung, für Art und Wir-

Digitized by Google

kungsweise der untergeordneten Kräfte und Anlagen, die hier in Betracht kommen, eine genügende Vorstellung zu gewinnen, ist heute noch außerordentlich schwer. Es scheint auch, daß durch die Art wie etwa die Frage Orient oder Rom mit ihren Filiationen seinerzeit in den Vordergrund gezogen wurde, dem logischen Aufbau von Ursache und Folge keineswegs die richtigen Wege gewiesen wurden. Man kann annehmen, daß der Orient mit dem wachsenden Einfluß der syrischen Kaiserinnen etwa, also zu Beginn des dritten Jahrhunderts, einer der wichtigsten Faktoren der abendländischen Kunst wird. Aber diese Einwirkung des orientalischen Geistes in Kunst und Kultur Roms darf nicht isoliert betrachtet werden, wie dies fast immer geschehen ist. Er äußert sich nicht etwa in der Weise, daß der Orient selbst nun dem Abendland eine neue bestimmende Richtung gab, sondern Rom, das, wenn auch stark international geworden, im dritten Jahrhundert immer noch Zentrum war — jener Ort nämlich, an dem man sagte, was man zu sagen hatte, weil man dort am ehesten auf Verständnis und Widerhall rechnen durfte —, dieses Rom repräsentierte eben noch immer den Punkt, wo die gesamte Entwicklung der Länder des Mittelmeers am stärksten zu spüren war. Hier zog die einmal gegebene, a priori vorhandene Richtung bereitwillig jene Kräfte an sich heran, die im weiten Umkreis des Imperiums und wohl noch darüber hinaus mit dem Erwachen jedes neuen Impulses in der Allgemeinentwicklung zur Auslösung kamen und nun selbst dazu bestimmt waren, diesen Impuls aufzunehmen, zu verstärken und weiterzuleiten. Was in dieser Entwicklung der ursprünglichen eingeborenen Richtung zukommt, was andererseits den Talenten der einzelnen Regionen, Rassen, ja der einzelnen schöpferischen Kraft an sich zuzuschreiben ist, wird nie genau zu bestimmen sein in dieser wechselseitigen Energieübertragung, die hier unausgesetzt stattfand. Daß aber der ursprüngliche Entwicklungsgedanke, in unserem Falle also die schon mehrfach erwähnte allmähliche Umstellung zur Auffassung alles Irdischen vom Standpunkte des Übersinnlichen das Primäre sei, kann durch nichts erschüttert werden. Daß die Entwicklung im dritten Jahrhundert noch vor allem in Rom vor sich gegangen ist, würde schon die Provenienz der Monumente mit genügender Deutlichkeit lehren, wenn nicht innerhalb einer Kunstentwicklung von so ausgesprochen imperialistischem Charakter die damals noch unerschütterte Stellung Roms als caput mundi dieser Annahme an sich schon die größte Wahrscheinlichkeit verleihen müßte.

Unter den Kräften sekundärer Natur, die durch die allgemeine Tendenz

Digitized by Google

gewissermaßen ausgelöst werden und doch wieder ganz in ihr begriffen sind, ist vor allem das Erwachen des Nationalbewußtseins der im Imperium lebenden Völker, dann aber auch die zunehmende Barbarisierung des Reiches zu nennen. Wir können hier diesen beiden Erscheinungen nicht näher nachgehen. Nur wenige Worte und die Abbildungen 3 und 8 sollen zeigen, wie mit dem Erstarken der nationalen Idee innerhalb der allgemeinen Atmosphäre der römischen Zivilisation uralte Tendenzen allmählich wieder an die Oberfläche der Kunstentwicklung kommen, denen die klassische Kunst immer Schach zu gebieten gewußt hat. Diese Ten-

Abb. 8. Köpfe eines Statuettenpaars aus Porphyr im Vatikan.

denzen waren im Orient, wo eine im wesentlichen auf abstrakten Grundlagen aufgebaute Kunst ihre Heimat hat, eine Kunst, die der Hellenismus nie wirklich zu unterdrücken vermochte, naturgemäß am stärksten. Nun, da der zum Unwirklichen neigende Zug der neuen Zeit ihnen so sehr entgegenkam und die Völkermischung so weit fortgeschritten war, daß besonders in der Hauptstadt das orientalische Element eine sehr bedeutende, wenn nicht dominierende Rolle spielte, mußten sie begreiflicherweise von neuem aufleben und in der für solche Dinge empfänglichen Zeitkunst einen bedeutenden, verstärkenden und modifizierenden Faktor bilden.

Ähnliches läßt sich auch von dem seit Marc Aurel an Bedeutung immer mehr zunehmenden Barbarentume im römischen Reiche aussagen, dessen vom Grunde aus abstrakte Einstellung sich nicht allein in den

Digitized by Google

Werken einer provinziellen Kunst äußert, sondern auch die Grundtendenzen der gesamten römischen Kunst in dieser Richtung durch das Freiwerden ursprünglicher und primitiver Kräfte verstärkt. Dieser komplizierte und bisher wenig beachtete Prozeß kann indes hier natürlich nur angedeutet werden.

Ein gutes Beispiel für die orientalischen in der früher angegebenen nationalen Art wirkenden Kraftströme geben die Köpfe zweier Statuettenpaare aus Porphyr in der Vatikanischen Bibliothek, die als Schmuck zweier Säulen dienten (Abb. 8). Sie stellen zwei Augusti und zwei Cäsaren dar, die sich zum Zeichen der Eintracht umarmen, und dürften wohl richtig als Diokletian und seine Mitregenten gedeutet worden sein. Sie sind, wie schon das Material nahelegt, in Ägypten, also wohl in Alexandrien, hergestellt und zeigen das abstrakte Expressionsschema fast schon zur Karikatur umgewandelt. Zweifellos hat man es hier mit der Einwirkung national bodenständiger Traditionen zu tun, die später in der koptischen Kunst zur vollen Entfaltung gelangten. Ähnliches läßt sich von einem anderen Kopf aus Porphyr, dem schon früher erwähnten Maximinus Daza aussagen (Abb. 3), bei dem unter der starren, maskenhaften Anlage des Antlitzes eine merkwürdige, fast dämonische Lebendigkeit durchschimmert. Auch ein Kopf, den Walter Amelung aus den Vatikanischen Magazinen hervorgeholt hat, gehört hierher (Abb 9). Er steht einem bekannten Porträt im Kapitolinischen Museum sehr nahe und ist wohl erst an das Ende des vierten oder an den Anfang des fünften Jahrhunderts zu setzen. Die außerordentliche Rohheit in Auffassung und Ausführung kann kaum auf ein bestimmtes spätantikes

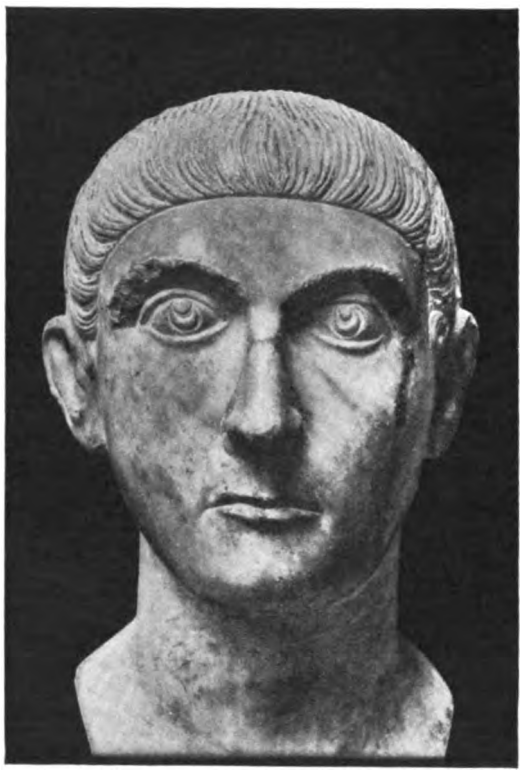


Abb. 9. Spätantiker Kopf aus den Magazinen des Vatikan.

Digitized by Google

Kunstwollen zurückgeführt werden. Wir dürfen dagegen wohl auch hier das Heraufdringen einer primitiven Schicht, einer Ur- oder Volkskunst, wie immer man sie nennen will, feststellen, die in ihrer primitiven Abstraktheit den Weg zur komplizierten Abstraktheit sich bahnt und die wohl auch, wie schon früher erwähnt, nicht die letzte ihrer nährenden Kräfte bedeutet.

Mit der Skizzierung einiger Entwicklungslinien des Porträts im dritten Jahrhundert wäre das Thema dieses Aufsatzes erschöpft. Als Anhang sei es gestattet, einige weniger bekannte Porträts des vierten Jahrhunderts vorzulegen, die in ihrer Gesamtheit die gewaltige Wirkung der konstantinischen Kunst auf die nachfolgenden Zeiten offenbaren.

Wenn man die Kunst zur Zeit Konstantins als klassizistisch bezeichnet hat, so ist dies nur mit einigem Vorbehalt hinzunehmen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß man damals die Absicht hatte, wenigstens im beschränkten Umkreis der noch geübten Plastik sich einer als klassisch verstandenen Formgebung zuzuwenden. Man empfand dies wohl als vornehm, es entsprach einer gewissen sentimentalen Stimmung und es scheint überdies, daß hier auch mit bewußt gepflegten Neigungen zu rechnen ist, die auf Schaffung einer höfischen Kunst ausgingen. Hierher gehören etwa die bekannten Panzerstatuen am Kapitol, die Statue Konstantins in der Lateransbasilika, der Konstantin im Vatikan und der sogenannte Crispus im Giardino Borghese. So bedeutend diese Leistungen zum Teil auch sind, so muß man doch sagen: das was hier mit dem Intellekt gewollt ist, die Anlehnung an irgendwelche als klassisch empfundenen Richtungen der Vergangenheit, erscheint in den Hintergrund gerückt und äußerlich gegenüber einer noch immer außerordentlichen Fülle an innerem Leben, die um so stärker wirkt, je mehr sie wie hier in die betont klassizistisch sich gebärdenden Linien eines gewaltigen Willens eingespannt erscheint (Crispus Borghese). Es ist ein Wille, der eigentlich außerhalb und über der einzelnen Person steht, der ihr gewissermaßen nur verliehen wird von einer höheren Macht: der rein begrifflichen Vorstellung des Kaisertums. Die neue Stabilisierung der Dynastie äußert sich demnach in einem konservativen Imperialismus auch in der Kunst.

Neben dieser pseudoklassizistischen Strömung einer ausgesprochenen Hofkunst, die weit ins vierte Jahrhundert hinein lebendig bleibt und vielfach zu richtigem Eklektizismus verflacht, steht eine andere retrospektive

Digitized by Google

Richtung, die im wesentlichen sentimental und literarisch gefärbten Empfindungen ihr Leben verdankt, Empfindungen, die zum Teil wohl auch als direkte Reaktion gegen das unheimlich schnell Boden gewinnende Christentum anzusehen sind. Auch dies eine kultivierte und gepflegte Richtung,

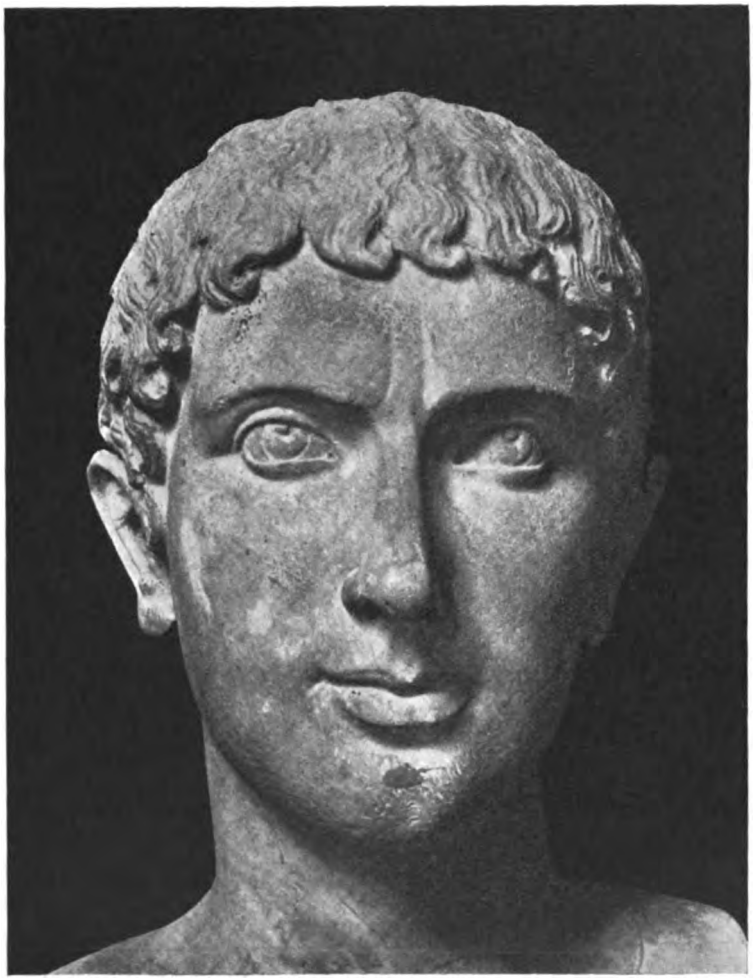


Abb. 10. Jünglingskopf des Kapitolinischen Museums.

der Ausdruck jener exklusiven Kreise, die in etwas dekadenter und doch auch rührender Borniertheit vergeblich einen Abglanz der unwiederbringlich verschwundenen Zeiten des klassischen Heidentums wieder zu beschwören suchten. Daher wird man sich nicht wundern, in den Porträts dieser Richtung einen unverkennbaren Hang zum Manieristischen feststellen zu müssen; man vergleiche den Kopf eines Jünglings aus dem Kapi-

Digitized by Google

tolinischen Museum (Abb. 10). Die Ausdruckslinien sind zwar mit großer Sicherheit gezogen, doch fehlt ihnen bei weitem die gewaltige Kraft der Kaiserköpfe, ja manchmal wird sogar eine gewisse Freude an ornamental bestimmter Führung deutlich offenbar. Ich möchte hier stärker als sonst

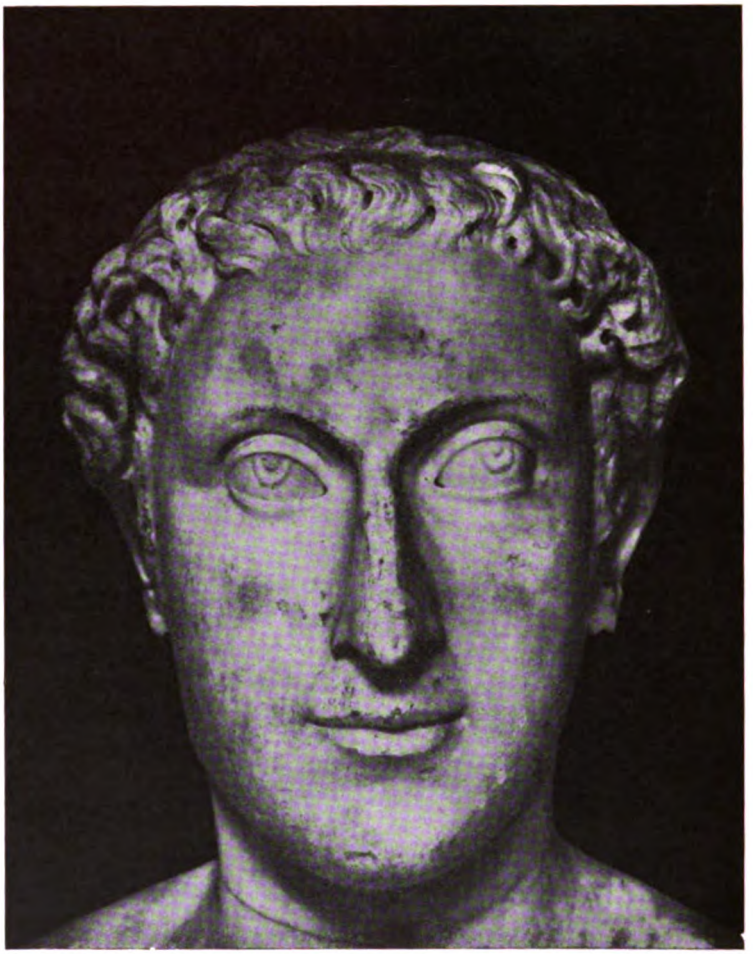


Abb. 11. Jünglingskopf der Glyptothek zu München.

den Einfluß einer gewissen griechischen und zwar kleinasiatischen Richtung annehmen, die bei jüngeren Köpfen wie etwa dem Jünglingsporträt aus der Münchener Glyptothek (Abb. 11) oder dem einst als Julianus gedeuteten Kopf im Thermenmuseum (Abb. 12) der Vergleich mit einem noch späteren Porträt aus Ephesos in Wien (Abb. 13) nahezulegen scheint. Zweifellos darf der römische Kopf als eine der bedeutendsten Leistungen

Digitized by Google

des vierten Jahrhunderts auf dem Gebiete des Porträts angesehen werden. Irgendwie scheinen hier gewisse archaistisch-eklektische Strömungen zum Ausdruck zu kommen, von denen auch die Dichtung und die Philosophie dieser Zeit keineswegs frei waren. Man hat wohl mit Recht in dieser

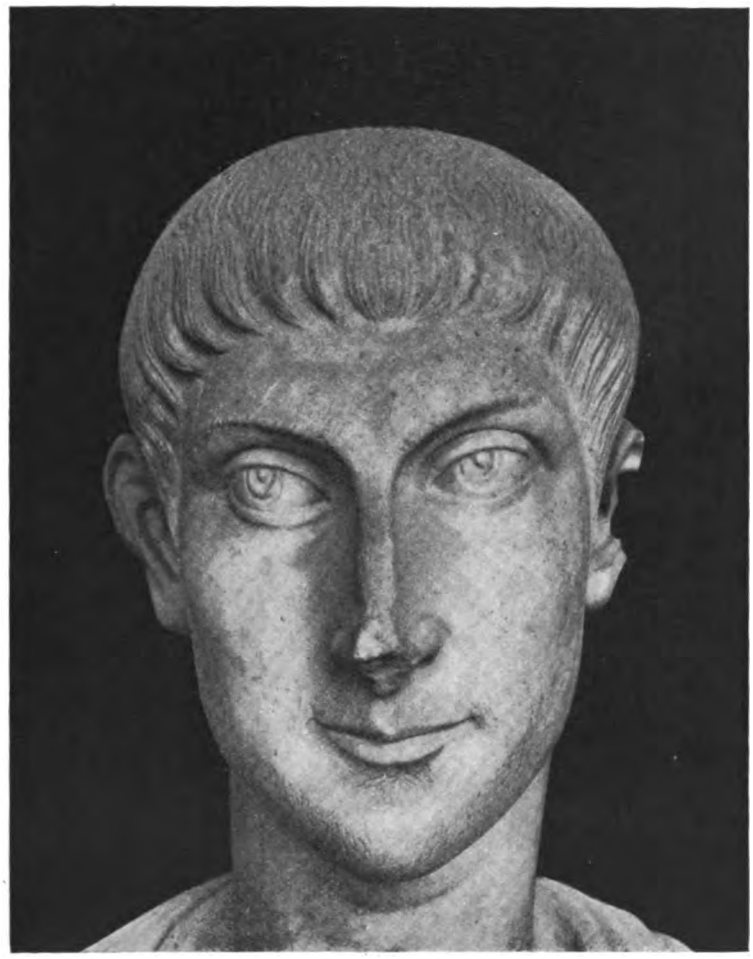


Abb. 12. Jünglingskopf im Thermenmuseum.

Richtung eine der Quellen der frühbyzantinischen Kunst zu erkennen geglaubt. Unser römischer Kopf hat zweifellos etwas Preziöses, archaistisch Überfeinertes in diesen schiefgestellten, scharfgeschnittenen und weitgeöffneten Augen, in der schmalen feinen Nase und den zu einem leichten Lächeln verzogenen Lippen. Im übrigen ist dieser Kopf aber von einer außerordentlich ausdrucksvollen linearen und flächenhaften Gebundenheit,

Digitized by Google

die hier fast schon eine vollständige Entmaterialisation des Marmors bewirkt. Wie diese Richtung sich weiterentwickelt hat, zeigt der Kopf aus Ephesos, bei dem alle die hier geschilderten Eigenheiten sich fast schon ins Groteske überschlagen haben und eine weltabgewandte Geistigkeit, der in der Un-

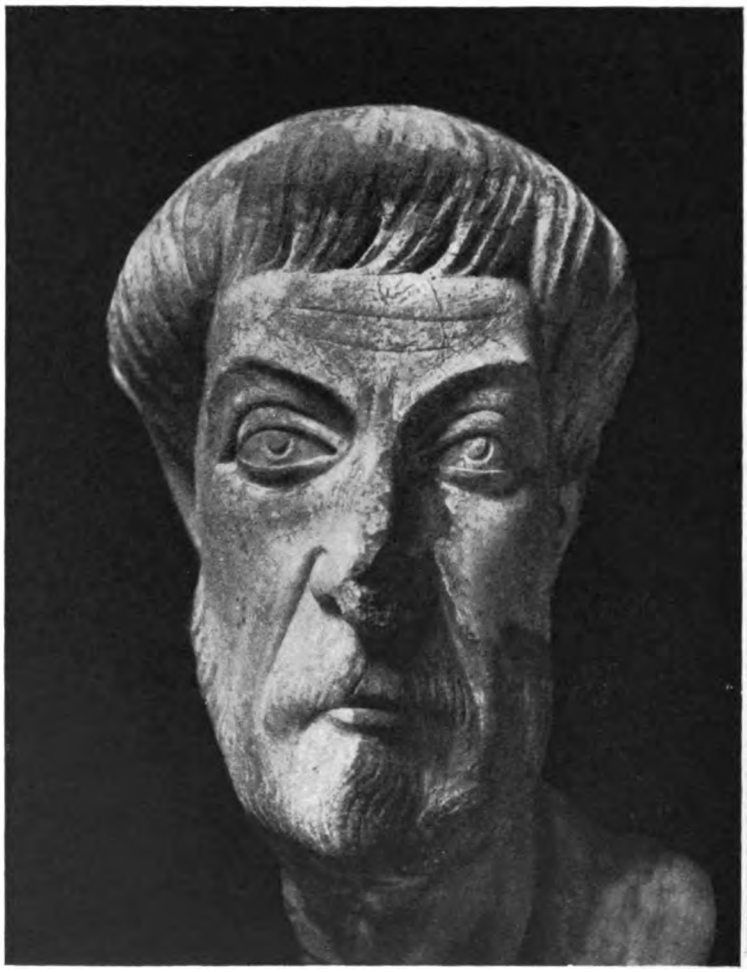
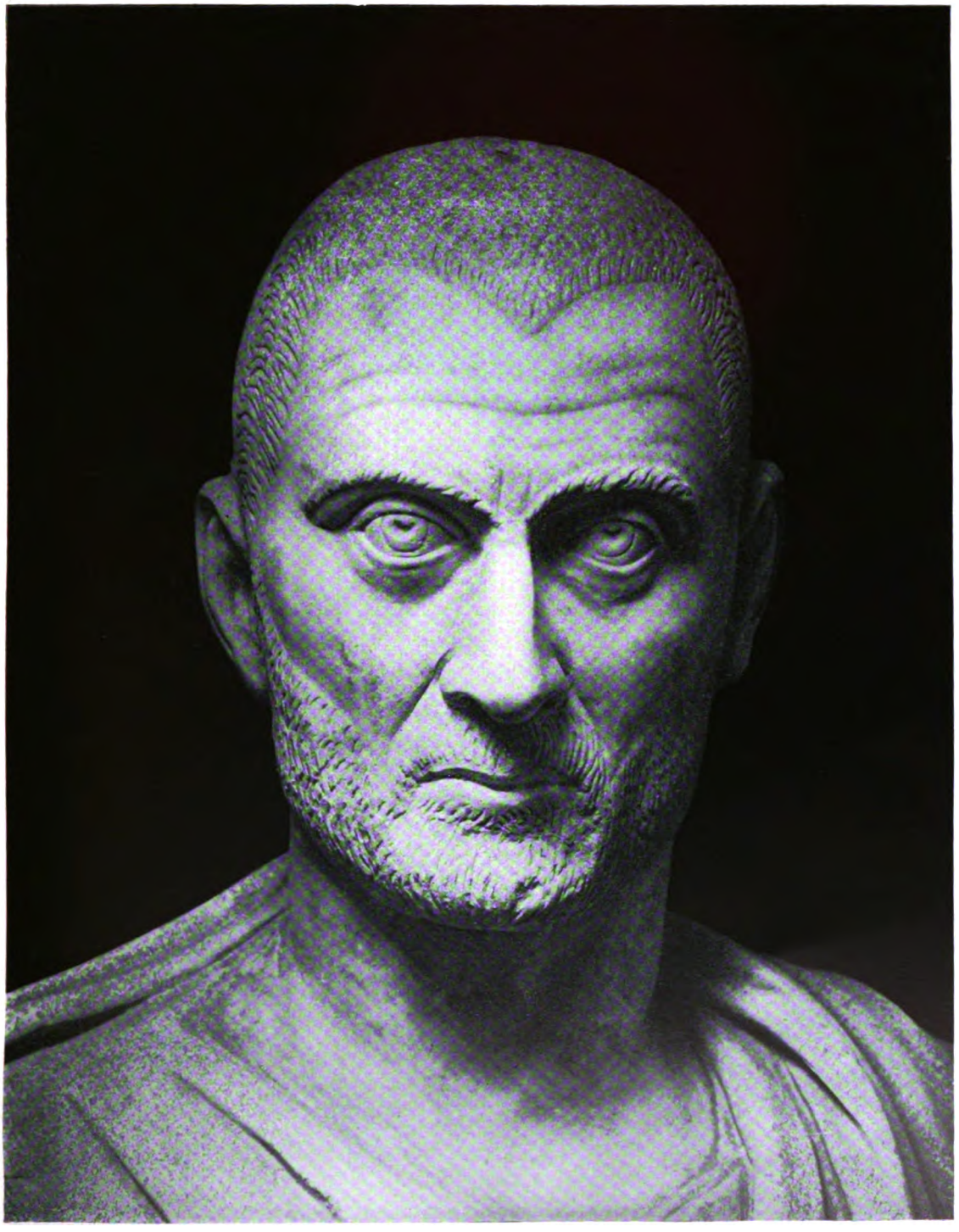


Abb. 13. Spätantikes Porträt aus Ephesos.

endlichkeit des Abstrakten sich verlierende Blick uns in jene Epochen fanatischer Inbrunst führen, die die wütenden Glaubens- und Dogmenstreitigkeiten jener Zeiten charakterisiert.

Neben diesen mehr oder weniger an klassische Formen sich anschließenden Richtungen hat aber auch der aus naturalistischer Wurzel hervorgegangene Expressionismus im vierten Jahrhundert fortgewirkt, der selbst

Digitized by Google



DOGMATIUS IM LATERAN

Digitized by Google

Digitized by Google

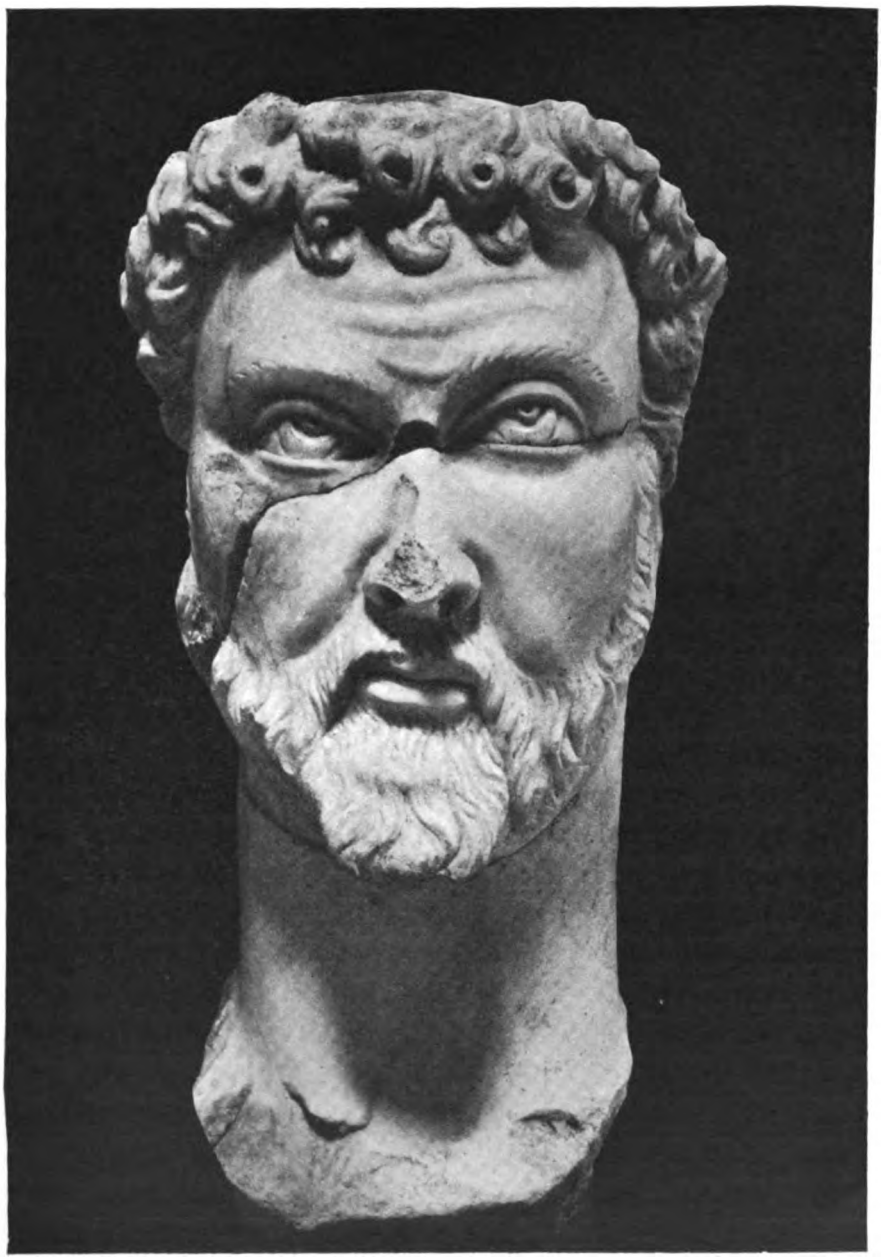


Abb. 14. Kopf aus Ostia.

wieder natürlich mancherlei Beziehungen zu den eben genannten Strömungen aufweist. Als Hauptwerke unter den erhaltenen Monumenten kann man den Dogmatius des Laterans (Tafel 9, hier mit Erlaubnis

Digitized by Google

Richard Delbrücks wiedergegeben), der durch eine Inschrift in die Jahre zwischen 323 und 337 n. Chr. datiert wird, und die gewaltige Bronzestatue eines Kaisers zu Barletta ansehen. Auch ein prachtvoller Kopf aus Ostia (Abb. 14) mit einer Replik im Vatikanischen Magazin zeigt gewisse Verwandtschaft mit dieser Richtung, trotzdem er in seiner absoluten Frontalität und strengen Konzentration des Ausdruckes noch sehr in der konstantinischen Zeit fußt. Er ist wohl gegen das Ende des Jahrhunderts anzusetzen. Beim Dogmatius trägt die strenge, fast architektonisch aufgebaute Vereinigung expressiver Schatten und Linien schon stark maskenhaften Charakter; dies zeigt besonders deutlich ein Vergleich mit dem Hartwigschen Kopf (Tafel 7). Es ist, als ob der eigentliche Mensch hier längst zurückgetreten wäre hinter einer Weltanschauung, deren Festigkeit nicht nur dem eigenen Charakter und selbsterlebten Schicksalen, sondern in noch stärkerem Maße einem von außen wirkenden Drucke zuzuschreiben wäre. Der Kopf von Barletta schließlich zeigt in gewissem Sinne eine Vereinigung aller drei hier skizzierter Richtungen. Sein expressiver Naturalismus vereinigt sich aufs glücklichste mit den monumentalen Zügen der imperalistischen Hofkunst, was nicht hindert, daß auch die von Gerhard Rodenwaldt beobachtete Verwandtschaft mit dem Kopf des ephesischen Philosophen zu Recht besteht.

So zeigt das vierte Jahrhundert unter verschiedenen Aspekten doch eine ziemlich einheitliche Gesamtauffassung. Sie ist durchaus konservativ und fußt durchaus auf den Errungenschaften der konstantinischen Periode. Überfeinerung und frische ungebrochene Kraft, Dekadenz und revolutionäre Begeisterung vereinigen und durchkreuzen sich in diesem Jahrhundert in merkwürdiger Weise. Immer mehr dringt der abstrakte Geist des Barbarentums vor. Aber auch das Alte, so müde und grämlich es manchmal erscheinen mag, stirbt nicht. In unverwüstlicher Zähigkeit überdauert dieser letzte Rest antiken Formwillens auch die Völkerwanderung, durchdringt mit unverlöschlicher Gestaltungskraft die in abstrakter Unendlichkeit sich verlierenden Ideen des barbarisierten Abendlandes und vermittelt ihnen am Eingang des Mittelalters den Weg zur künstlerischen Erscheinung.

Digitized by Google

ALTRÖMISCHE RELIGION

VON

LUDWIG DEUBNER

Wer das religiöse Leben Roms etwa im dritten Jahrhundert nach Christus an sich vorüberziehen läßt, der wird von einem bunten Gemenge der verschiedenartigsten Eindrücke überwältigt, und es fällt dem Blick, der auf jenes seltsame Schauspiel gerichtet ist, nicht leicht, sich zurechtzufinden in der wuchernden Fülle der Gestalten und Formen. Neben dem verschwiegenen Grottendienst des persischen Lichtgottes Mithras das Lärmen und Heulen phrygischer Eunuchen, die mit rasselnden, dumpf erklingenden Tamburins die Straßen Roms durchtosen, neben den von Pauken und Trompeten begleiteten orgiastischen Tänzen der Priester der kappadokischen Ma-Bellona die Prozessionen linnengekleideter Isispriester und tiergestaltiger Götter, neben marmor- und goldschimmernden Tempeln, neben duftenden Opfern und einer feierlichen Priesterschar eine schlichte Kapelle mit ärmlichem Rasenaltar und davor ein betender Bauer. Alles dieses kann als römische Religion insofern bezeichnet werden, als es sich um staatlich anerkannte Kulte handelt. Mit der grandiosen Elastizität, die das römische Wesen auszeichnet, sind die fremdländischen Götter, deren Strom sich im Lauf der Jahrhunderte über Rom ergoß, zum Teil nicht ohne lange andauernden Widerstand, allmählich dem Gesamtgefüge des kultischen Daseins eingeordnet worden, in einem Maße, daß zuguterletzt von echtestem und ältestem römischen Glauben nur wenig mehr zu erkennen war.

Doch gerade dem eigentümlich Römischen in der Religion Roms wollen wir hier nahezukommen versuchen. Zu diesem Zwecke schieben wir vor allem die leicht unterscheidbaren exotischen Gewächse des Orients beiseite, die in dem geborstenen Boden altrömischer Frömmigkeit zu üppiger Blüte gediehen. Schwieriger ist es den Anteil abzugrenzen, den die griechischen Götter im religiösen Leben Roms in Anspruch genommen haben. Zwar wo der griechische Gott den griechischen Namen behielt, wie Apollo oder Aesculapius (gleich Asklepios), ist die Absonderung einfach, aber

Digitized by Google

viele griechische Götter sind von den Römern unter lateinischem Namen aufgenommen worden, tragen ein römisches Gesicht. So steckt Poseidon in Neptun, Hebe in Iuventus, Kronos in Saturnus, Hygieia in Salus. In diesen Fällen sind den überlieferten Tatsachen des Kultes, der Art seiner Einsetzung, der Verbindung mit anderen Kulten die Kriterien zu entnehmen, ob es sich um einen römischen Gott handelt oder ob sich hinter seiner Maske ein griechischer Fremdling verbirgt. Ist diese Aufgabe gelöst, so haben wir aus dem Gesamtbereich der römischen Religion noch diejenigen Elemente auszuscheiden, die aus der näheren Nachbarschaft, aus Etrurien und Latium und dem übrigen Italien, nach Rom gelangt sind. Was dann nachbleibt, ist echte altrömische Religion, deren Stratum der älteren Königszeit angehört: sie wird in der Wissenschaft bequemlichkeitshalber mit dem Namen des Königs Numa bezeichnet. Daß wir von dieser ältesten römischen Religion uns eine geschlossene Vorstellung machen können, verdanken wir in erster Linie einer wichtigen Gruppe von Monumenten, nämlich einer größeren Anzahl in Stein gehauener Festkalender der julisch-claudischen Zeit, von denen mehr oder weniger bedeutende Bruchstücke auf uns gekommen sind. Das alte numanische Kirchenjahr ist auf diesen Kalendern mit größeren Buchstaben verzeichnet als der übrige Text, und mit welcher Treue hier alle Einzelheiten des ältesten Festkreises bewahrt sind, das ist in neuerer Zeit besonders deutlich geworden durch die Entdeckung umfangreicher Reste eines auf die Wand gemalten Kalenders aus der Epoche vor der caesarischen Kalenderreform: was sich in diesem vorcaesarischen Kalender auf das numanische Kirchenjahr bezieht, stimmt ausnahmslos zu den entsprechenden Angaben der julisch-claudischen Steinkalender. Das reiche Material, das uns der numanische Festkalender für die Rekonstruktion des ältesten Götterkreises der Römer liefert, wird ergänzt durch mannigfache sonstige Nachrichten, deren Inhalt methodische Erwägungen dem gleichen Stratum der altrömischen Religion zuzuteilen gestatten.

Überblickt man die Schar der Gottheiten, die in der numanischen Epoche von den Römern verehrt wurden, so fällt auf, daß der berühmte kapitolinische Jupiter, der göttliche Exponent der staatlichen Größe Roms, nicht unter ihnen erscheint. Er, sowie die mit ihm eng verbundenen Göttinnen Juno und Minerva, sind erst gegen Ende der Königszeit von einer etruskischen Dynastie importiert worden, die damals Mittelitalien bis nach Kampanien hinein beherrschte. An Stelle jener ausgesprochen politisch

Digitized by Google

bedeutsamen, aus etruskischem Kulturbereich stammenden Trias, die der landfremden Macht als Stütze und Hebel diente, steht an der Spitze des numanischen Götterkreises ein älterer Dreiverein: Jupiter, Mars, Quirinus. Der Jupiter dieser älteren Dreiheit ist der alte indogermanische Gott des himmlischen Lichtes oder des lichten Himmels, der als Himmelsgott auch das Wetter macht und gewittert, wie sein Gegenbild, der griechische Zeus, bei dem diese Seite des Wesens zu einem beherrschenden Zuge seines Bildes geworden ist. Jupiter wird als Wettergott namentlich dadurch kenntlich, daß ihm die mit dem Weinbau zusammenhängenden Feste unterstellt sind, denn die Rebe bedarf der Gunst des Wettergottes in besonderem Maße. Daß aber die Funktion des Jupiter auch von dem Lichte des Himmels nicht getrennt werden kann, verrät die Tatsache, daß diesem Gotte die Vollmondstage heilig sind, zu deren Zeit auch der nächtliche Himmel in mildem Glanze erstrahlt. Ob es einen altrömischen Sonnengott gegeben hat, ist sehr zweifelhaft. Im besten Fall kann es sich nur um einen untergeordneten Kult gehandelt haben, ähnlich wie bei den Griechen und bei den vedischen Indern. Der Gott des himmlischen Lichts, dem nichts verborgen bleibt, der überall hineinleuchtet, wird zum Gott des Treuschwurs und des Rechtes wie der griechische Zeus, und nimmt damit eine Entwicklung, die zu einer ethischen Vertiefung der mit ihm verbundenen Vorstellungen hätte führen können; allein es muß gleich hier bemerkt werden, daß die Treugottfunktion des Jupiter über die Sphäre einer praktisch-rechtlichen Bedeutung kaum je hinausgekommen ist. Immerhin ist es diese Seite gewesen, die ihm im staatlich-bürgerlichen Leben eine besondere Stellung verlieh, und sie erklärt die dominierende Rolle, die ihm im Bunde mit Mars und Quirinus zufiel.

Mars, der Kriegsgott der Römer, ist ein sehr wichtiger Gott. Mit ihm beginnt das altrömische Jahr, der erste Monat (Martius, unser März) ist nach ihm benannt. In diesem Frühlingsmonat und in dem Herbstmonat Oktober wurde dem Gott eine Anzahl von Festen gefeiert, deren Aufgabe es war, Pferde, Waffen und Trompeten gewissen reinigenden Zeremonien zu unterziehen. Die Zeit nämlich zwischen Frühjahr und Herbst ist in primitiveren Verhältnissen die der Kriegszüge, und Rom führte fast ununterbrochen Krieg, in den ältesten Zeiten der Konsolidierung des Gemeinwesens gewiß regelmäßig Jahr für Jahr. Da kam es denn darauf an, vor dem Krieg namentlich die Waffen von allem Unsegen zu befreien, der sich an sie angesetzt haben und ihre ursprünglich magisch gedachte

Digitized by Google

Wirkung im Kampfe beeinträchtigen konnte, während nach dem Kriege die Gemeinde primitivem Glauben zufolge gefährdet gewesen wäre, wenn das zurückkehrende Heer nicht durch besondere Riten den an ihm haftenden Unsegen des Krieges und des Todes von sich entfernt hätte. Als Gott des Krieges bewahrt Mars die Saaten vor drohender feindlicher Verwüstung und tritt so auch in Beziehung zur Vegetation. Zu seinen Ehren finden jene Lustrationen oder Reinigungen von Land oder Menschen statt, bei denen die Suovetaurilia, das heißt ein Opfer von Schwein, Schaf und Rind, dem Gotte dargebracht wurden, nachdem man die Tiere um das betreffende Gebiet oder die Menschen herumgeführt hatte. Die Bedeutung des Mars für das Volksleben kommt deutlich darin zum Ausdruck, daß verschiedene römische Eigennamen, Marcus, Mamercus, Mamurius von ihm abgeleitet sind, während solche Ableitungen menschlicher von göttlichen Namen bei den Römern sonst keine Rolle spielen.

Mars ist in ältester Zeit als Fetisch, in Gestalt einer Lanze, verehrt worden, und Spuren führen darauf, daß das auch bei Quirinus der Fall war. Quirinus ist eine Parallelgestalt des Mars. Sein Name bedeutet aller Wahrscheinlichkeit nach den Gott von Quirium, einer Siedlung, die im Norden Roms auf dem nach dem Gotte genannten Quirinalischen Hügel gelegen und nach der Überlieferung von einer Gemeinde sabinischen Stammes bewohnt war. Aus verschiedenen Gründen ist anzunehmen, daß die Quirinalische Gemeinde längere Zeit in scharfer Konkurrenz zu der vom Palatinischen Hügel aus allmählich vordringenden altrömischen Urgemeinde gestanden hat, bis endlich der Tag kam, da beide sich die Hände zum Bunde reichten und einen gemeinsamen Staat gründeten, in dessen Götterordnung der Abrede gemäß die beiderseitigen Kriegsgötter gleichberechtigt an hervorragender Stelle Platz fanden, im Bunde mit dem Himmelsgotte, der für das bürgerliche Leben von entscheidender Wichtigkeit war. So hat diese Dreiheit, zu der es in Griechenland und Ägypten, in Babylon und in Indien entferntere Parallelen gibt, und der in Rom selbst später die erwähnte etruskische Trias den Rang abläuft, ihre besondere Entstehungsgeschichte.

Neben dem obersten Dreiverein der altrömischen Götterordnung sind in erster Linie jene Gottheiten zu nennen, die ihre Heimat im privaten Kulte des Hauses haben und von dort her auch in den Staatskult übernommen worden sind: Janus und Vesta. Diese Übernahme in den Staatskult erklärt sich daraus, daß es sich ursprünglich um die betreffenden

Digitized by Google

Gottheiten des Königshauses handelte, die als solche naturgemäß zu einer höheren und für das Gesamtvolk verbindlichen Geltung aufstiegen. Verwandte Erscheinungen gibt es auch anderwärts: so entwickelt sich in China der Gott des Erdbodens und der Feldfrüchte von einem speziellen Familien- zum allgemeinen Staatsgott. Janus ist der Gott der Tür, Vesta die Göttin des Herdes. Janus muß namentlich als der Beschützer des Hauses gegen Gefahren von außen gedacht gewesen sein. Denn er erwächst klärlich aus jenen zahlreichen Abwehrmitteln zauberischer Art, mit denen man den Eingang des Hauses (durch den auch das Unheil einzudringen sucht) zu schützen sich bemühte. Er erscheint wie Vesta und der oberste Dreiverein in bestimmten sakralen Formeln, hat aber im übrigen im Kult keine größere Bedeutung. Ihm verwandt ist ein anderer Türgott Portunus, dem man an seinem Festtage hölzerne Schlüssel ins Feuer warf. Vesta, die von den heiligen Jungfrauen bediente ehrwürdige Göttin, hat die Formen des häuslichen Dienstes treulich bewahrt. Sie wird in einem Rundtempel verehrt, der den alten Grundriß der Rundhütte beibehält und in dem ein Allerheiligstes für die Opfervorräte abgetrennt ist, analog jener Vorratskammer des Hauses, in der die Penaten, die Götter der Vorratskammer, walteten. Die große Reinigung des Tempels am 15. Juni findet nach häuslichem Vorbilde statt, und die peinliche Versorgung des Feuers, das nicht ausgehen durfte, erinnert an eine der wichtigsten Lebensbedingungen des primitiven Haushalts. Waltete Janus wehrend und schützend draußen am Eingang, so versammelte Vesta drinnen alle positiven Segenskräfte des Hauses wie in einem Brennpunkt. Mit ihr sind nicht nur die erwähnten Penaten eng verbunden, sondern auch der Lar, ursprünglich der Ahngeist der Familie, eine dem Uji-gami der Japaner, dem leiblichen Ahnherrn einer Sippe und Schutzherrn der Familie und der von ihr bewohnten Örtlichkeit, verwandte Gestalt; er hat in nächster Nähe des Herdes seinen Platz gehabt. Zum Hauswesen im weiteren Sinne gehört der Grenzsteinfetisch Terminus, dem sowohl privatim wie von Staatswegen an seinem Festtage Opfer dargebracht wurden; selbst in der Cella des kapitolinischen Jupiter befand sich ein alter Grenzstein, der sich beim Bau des großen Tempels nicht verdrängen ließ und auf den durch eine Öffnung im Dache Rücksicht genommen werden mußte.

Dem Beginn des menschlichen Lebens stehen zwei Göttinnen vor, Carmenta und Mater Matuta, diese ursprünglich eine Göttin des Frühlichts, dann der Geburt und des Frauenlebens, jene zu Anfang vielleicht eine Quell-

Digitized by Google

gottheit. Weit überragt werden beide durch die große Frauengöttin Juno, die in Geburtsnöten als Juno Lucina angerufen wird. Sie hat sich herausentwickelt aus der Schar der privaten Junos, deren jede Frau eine als besondere Patronin besitzt, gewissermaßen als göttliche Doppelgängerin und Vertreterin ihrer empfangenden und gebärenden Funktion. Diese Juno der Frauen ist das weibliche Gegenstück zum Genius des Mannes, dem göttlichen Vertreter seiner Zeugungskraft (wie der Name unwiderleglich sagt), der sich allmählich zum Träger der gesamten persönlichen Eigenart des Mannes entfaltet. Aber während der Geniusbegriff in der Vielheit stecken bleibt, erwächst aus den vielen Einzeljunos, vermutlich auf dem Wege über die Juno der Königin, die eine große Juno, die auch den Ehebund stiftet und über die Keuschheit der Frauen wacht. Genius und Juno sind an das Leben der Menschen gebunden, zu denen sie gehören, und werden mit ihnen geboren, wie der ägyptische Ka (den man sogar dem Genius gleichgesetzt hat) zusammen mit dem Menschen entsteht, dessen Doppelgänger er ist. Aber während der Ka den irdischen Leib überleben kann, vergehen Genius und Juno mit dem betreffenden Menschen.

Der Tote geht in die ungegliederte Schar der Manen (di manes) ein, von deren Dasein sich der Römer keinerlei nähere Vorstellungen macht. Immerhin empfindet er sie als göttlich. Der Kult an ihrem Grabe zeigt, wie bei so vielen Völkern, daß die Seelen der Abgeschiedenen dort waltend gedacht sind; an bestimmten Tagen des Jahres kamen sie, wie man glaubte, auf die Oberwelt und beunruhigten die Lebenden. Wie man in Athen an solchen Tagen die Tempel mit einem Seil umgab, um sie gegen die unwillkommenen Eindringlinge zu schützen, so wurden in Rom bei dieser Gelegenheit die Heiligtümer geschlossen; auch wurden an diesen Tagen keine Hochzeiten abgehalten, um das Glück der Neuvermählten nicht zu gefährden. Als Gottheiten der Unterwelt, der die Toten angehören, werden uns Larenta, Carna und Vejovis, das Gegenbild des Himmelsgottes Jupiter, genannt.

Das Leben der Tiere schirmt der Hirtengott Faunus, dem Silvanus, der Gott des Waldes, nahesteht. Die geheimnisvollen Kräfte der Erde verwaltet Tellus, die Göttin der Erdtiefe, der trächtige Kühe geopfert werden, samt Ceres, der Göttin des pflanzlichen Wachstums. Auch Liber sorgt für vegetative Fruchtbarkeit, und wir können den Nachrichten über ein Fest, das diesem Gotte in Latium gefeiert wurde, entnehmen, daß

Digitized by Google

wie bei parallelen Fruchtbarkeitskulten der ganzen Welt auch hier obszöne Riten eine Rolle spielten, die ursprünglich einen sehr ernsten Hintergrund hatten. Rief man Tellus, Ceres und Liber an, um sich der von ihnen ausgehenden Segenskräfte zu versichern, so wendete man sich an den Gott des Getreiderostes Robigus, um seine verheerenden Wirkungen hintanzuhalten. Saat und Ernte sind mit den Namen Saturnus, Consus und Ops verbunden, wenigstens ist es immer noch am wahrscheinlichsten, daß Saturnus als Gott der Aussaat zu betrachten ist. Das nach ihm benannte berühmte Saturnalienfest hat verschiedenartige Elemente in sich vereinigt. Consus führt seinen Namen vom Bergen der Feldfrucht, und Ops ist die Verkörperung des Erntesegens, der geborgen wird: daher die enge Verbindung dieser beiden letzten Gottheiten. Blumen und Obst stehen unter dem Schutze von Flora und Pomona, und das Hainfest der Lucaria hängt wohl mit dem altertümlichen Kult heiliger Bäume zusammen, von dem uns auch bei den Römern bezeichnende Beispiele überliefert sind.

Auch Wasser und Feuer haben ihre göttlichen Vertreter. Jede Quelle ist Sitz einer Gottheit, und nicht nur die Gesamtheit der Quellen hat ihren bestimmten Festtag im Jahre, sondern auch eine einzelne Quelle, wie die auf dem rechten Tiberufer auf dem Janiculum entspringende Furrina, wurde durch eine staatliche Feier und sogar durch einen Spezialpriester geehrt. Dazu gesellt sich ein Fest der Flüsse und ein solches des Neptunus, der im ältesten Rom nicht der Meeresgott ist, zu dem er erst unter griechischem Einfluß umgewandelt wurde, sondern der Gott des Süßwassers schlechthin. Volcanus der Gott des Feuers wird angerufen, damit er sein verheerendes Element im Zaume halte; man glaubt ihm ein besonderes Vergnügen damit zu bereiten, wenn man ihm lebende Fische ins Feuer wirft, weil er sich dieser Objekte aus eigener Kraft in der Regel nicht bemächtigen kann.

Endlich zwei Göttinnen des Jahres, Anna Perenna und Diva Angerona, die erste dem Gesamtverlauf des Jahres Segen und Gedeihen spendend, aus einer Segensformel erwachsen, mit der man sich zu Beginn des Jahres das Heil zu sichern suchte, die zweite eine Sonnenwendsgöttin, die man in dem spannungsreichen Zeitraum anrief, da der Wiederaufstieg der Sonne bevorstand und man dem himmlischen Gestirn mit verschiedenen Mitteln beizustehen sich bemühte: ihr Name bedeutet die Heraufführerin, man erwartete von ihr Stärkung und Unterstützung des geliebten Lichtes.

Mit dem Gesagten ist der Kreis der wichtigeren „numanischen" Götter

Digitized by Google

im wesentlichen umschrieben. Durchmustert man die Gebiete, auf denen sie tätig sind, so ergibt sich kein sehr weit gespannter Horizont. Das Interesse haftet vornehmlich an dem Gedeihen von Tier, Mensch und Frucht. Es sind die Bedürfnisse einer seßhaften, praktisch denkenden Bauernbevölkerung, deren Befriedigung den Göttern des numanischen Kreises obliegt. Diese Bevölkerung treibt Viehzucht und Ackerbau, wohnt in festen Häusern, hat ihre Äcker untereinander sorgfältig abgegrenzt und bestattet mit frommer Scheu ihre Toten. Der Sinn für Recht und Billigkeit, der bei diesem Volke zu monumentaler Gestaltung gelangen sollte, ist schon entwickelt. Dem inneren Gleichgewicht der bürgerlichen Lebensordnung verbindet sich eine nach außen gerichtete, dem Ziele der Selbstbehauptung dienende Anspannung aller Kräfte. Man ist von Feinden umgeben und muß Sommer für Sommer Krieg führen. Mars und sein Genosse Quirinus stehen in der vordersten Reihe der Götter, wie der Kriegsgott Tiu bei den schlachtenfrohen alten Germanen. Es ist ein männliches, in hartem Kampfe um sein Dasein gestähltes Volk, dessen zielbewußtem, nüchternem Verstande einst die Herrschaft der Welt zufallen sollte.

Die Götter des numanischen Kreises stehen nicht durchweg auf der gleichen Fläche. Denn erstens einmal fließen in diesem Kreise vermutlich Gestalten zusammen, die ethnographisch von verschiedener Herkunft sind, und zweitens lassen sich deutlich verschiedene Arten der Begriffsbildung unterscheiden. Den Anteil, den die verschiedenen, in dem altrömischen Gemeinwesen aufgegangenen Stämme an der Ausgestaltung des ältesten römischen Götterkreises gehabt haben, näher bestimmen zu wollen, ist ähnlich wie bei der Aufteilung des altjapanischen Shinto in seine kontinentalen und ozeanischen Elemente ein recht problematisches Unternehmen, das aber mit Bezug auf den Beitrag der alten quirinalischen Gemeinde, deren Gott Quirinus uns schon entgegentrat, keineswegs zu völliger Aussichtslosigkeit verdammt ist. Das Nebeneinander verschiedener Elemente in der römischen Urbevölkerung hat auch die archäologisch-prähistorische Forschung, namentlich auf Grund der beobachteten Bestattungsgebräuche bestätigt, aber positive Zuteilungen von Gottheiten an die eine oder andere ethnische Gruppe lassen sich doch nur dort mit einiger Wahrscheinlichkeit vornehmen, wo die literarische Überlieferung einen bestimmten Anhalt bietet. In neuerer Zeit hat man auch etruskische Gottheiten in der alten numanischen Götterordnung wiedererkennen wollen, so den etruskischen

Digitized by Google

Satre in dem Gotte Saturnus, den wir oben als Gott der Aussaat in Anspruch genommen haben. Indessen aus allgemeinen Gründen ist eine solche Annahme nicht sehr wahrscheinlich; sie bedarf jedenfalls einer Nachprüfung im Rahmen des Gesamtproblems der Beeinflussung der römischen Religion und des römischen Kultus durch das etruskische Sakralwesen, eines Problems, das immer dringender eine umfassende und zusammenhängende Behandlung erfordert.

Unter den Formen, in denen sich die Bildung des Gottesbegriffs bei den Römern vollzieht, fallen zwei besonders in die Augen, die auch bei anderen Völkern vertreten sind. Die eine bezeichnet das Wesen des Gottes in der Weise, daß er durch ein Tätigkeitswort, eine adjektivische Bildung oder sonstige Ableitung zu einer bestimmten Sphäre des Lebens oder bestimmten Dingen in Beziehung gesetzt wird. So ist Consus der Berger (des Getreides), Diva Angerona die (das Sonnenlicht) Heraufführende, Mater Matuta die Göttin der Morgenfrühe, Anna Perenna die Göttin des Gesamtjahres, Flora die Göttin der Blumen, Pomona die Göttin des Obstes, Quirinus der Gott von Quirium. Es sind dies alles Gottheiten, die man mit dem von Edvard Lehmann kreierten Namen als Sondergötter bezeichnen kann. Sie sind auch auf griechischem Gebiet aufgezeigt worden, wo uns Gestalten wie Kurotrophos (die Kinder aufnährende) oder die Hore Karpo (die Frucht spendende) begegnen, und auch die Namen mancher vedischen Götter sind von irgendeiner Eigenschaft oder Tätigkeit hergeleitet: so gibt es dort einen Tvashtar, das heißt Zuhauer oder Werkmeister, der als das Vorbild der Handwerker gilt, einen Savitar, das heißt Erreger oder Antreiber, der überall wirkt, wo etwas angetrieben wird, wie zum Beispiel der Mensch am Morgen zu seiner Arbeit, einen „Sammler" und einen „Anhäufer", die bei der Ernte tätig sind. Die beiden letzten Namen und Funktionen erinnern jeden, der auf dem Gebiete der römischen Religion nur einigermaßen zu Hause ist, sofort an die sogenannten Indigitamentgottheiten, die jene von uns charakterisierte Begriffsbildung mit einer nicht mehr zu überbietenden Spezialisierung der Funktion am Werke zeigen. Es handelt sich um Bereiche des menschlichen Lebens, wo Akt für Akt je einer besonderen Gottheit unterstellt wird, die von diesem besonderen Akt ihren Namen erhält, und es ist gerade das Gebiet des Ackerbaus, wo diese Bildungen besonders augenfällig in die Erscheinung treten: Sterculinius beschützt die Düngung, Vervactor das erste Umbrechen des Bodens, Redarator die zweite, Imporcitor die dritte Pflügung, Sator oder Insitor die Aussaat,

Digitized by Google

Obarator die nachträgliche Überpflügung, Occator die Behandlung mit der Egge, Seia oder Semonia, Segetia oder Segesta das Wachstum, und zwar Seia das Wachstum unter, Segetia das Wachstum über der Erde, Nodutus die Knotenbildung, Volutina die Umhüllung der Ähren mit dünner Haut, Patella oder Patellana das Durchbrechen der Hülle, Hostilina das Hochwachsen des Getreides, Flora die Blüte der Ähren, Lactans oder Lacturnus ihren milchigen Zustand, Runcina, Subruncinator oder Saritor das Fortschaffen des Unkrauts vor dem Mähen, Messia oder Messor die Ernte, Convector die Einfahrt, Noduterensis die Tenne, Conditor das Bergen des Getreides im Speicher, Tutilina das lagernde Korn, Promitor seine Herausnahme zum Gebrauch. Diese Reihe, die den Eindruck theoretisch-tüftelnder Übersteigerung macht, mag von der römischen Priesterschaft bewußt und systematisch ausgestaltet worden sein, auch mögen unseren Nachrichten zu einem Teile windige Konstruktionen römischer Theologen zugrunde liegen: daß hinter dem allen eine dem römischen Glauben besonders eigentümliche Art der Begriffsbildung steht und gar manche der aufgereihten Götternamen dem lebendigen Volksempfinden entspringen, ist kaum zu bezweifeln.

Neben den Götternamen, die eine Beziehung auf ein Tätigkeitsgebiet oder bestimmte Objekte ausdrücken, steht eine andere Gruppe, die den Gott mit dem Objekt, in oder an dem er waltet, einfach gleichsetzen. Wenn Pomona die zum Obst (poma) in Beziehung stehende Göttin ist, so erscheint Ops, die Göttin des Kornhaufens, einfach als der Kornhaufen selbst. Diese Bezeichnungsweise ruht, wie es scheint, auf fetischistischer Basis. Bei Terminus, dem Fetisch des Grenzsteins, versteht man sehr gut, daß der Grenzstein selbst der Gott ist. Schwerer fällt es uns, bei Janus, dem Gott der Tür, Vesta, der Göttin des Herdes, und bei der soeben erwähnten Ops die Gleichung von Gott und Objekt zu vollziehen, während wiederum Naturobjekte wie Fons, die Quelle, und Tellus, die Erde, das Gegenstück der griechischen Ge-Gaia, dank den in ihnen sich regenden Kräften leicht als göttlichen Wesens zu denken sind und eine Gottheit wie Robigus, die Rostkrankheit, kein greifbares Objekt, sondern ein Abstraktum darstellt, das nach zahllosen Analogien als eine dämonische Potenz empfunden werden mußte. Die Verehrung von Objekten wie Tür und Herd findet sich auch bei anderen Völkern. Der römischen Vesta entspricht die griechische Hestia, was Herd und Herdgöttin bedeutet. Auffallender ist, daß im ägyptischen Theben der Amon-Re-Tempel als eine Göttin angerufen

Digitized by Google

und dargestellt wurde und im japanischen Shinto Reiskessel, Pfanne und Ziehbrunnen als Götter gelten.

Was an der Götterwelt des numanischen Kreises als charakteristisch auffällt, ist zunächst die klare begriffliche Abgrenzung dieser Gestalten, die fest umrissene Eindeutigkeit ihrer Sphäre. Denn wenn auch andere Religionen Spezialgötter von beschränkterer Wirkung kennen, so ist doch eine so durchgehende Schärfe des Konturs nirgend sonst anzutreffen. Nur wenige bedeutendere Götter, namentlich Jupiter, zeigen die Fähigkeit, ihre Funktionen zu erweitern, aber man stelle nur einen Zeus, einen Apollon, eine so schillernde Gottheit wie Wodan-Odin, einen ägyptischen Lokalgott mit seinen mannigfaltigen, bis auf die Schöpfung der Welt sich erstreckenden Wirkungsäußerungen oder den reichen Entwicklungsgang altindischer Gottheiten neben die Götter der Römer, um zu erkennen, wie die geistige Veranlagung dieses im begrifflichen Denken so hoch begabten Volkes schon hier klar zum Ausdruck kommt. Es hängt mit der scharfen Begrenztheit und Gebundenheit der altrömischen Gottheiten zusammen, daß die Götter des Auslands in Rom eine so große Rolle spielen. Als der römische Staat sich erweiterte und in jenem einzigartigen Ausdehnungsprozeß ein Nachbargebiet nach dem andern aufsog, da mußten auch die Götter der Nachbarstämme in Rom aufgenommen werden, damit man durch ihren Besitz sich des neugewonnenen Territoriums versicherte, auf das die Kompetenz der römischen Götterwelt sich nicht erstreckte. Die Anerkennung der souveränen Geltung einer ausländischen Gottheit für ihren speziellen Bereich wird besonders deutlich in dem merkwürdigen Ritus der Evokation. Sie bestand darin, daß der eine feindliche Stadt belagernde Feldherr der Römer die Gottheit dieser Stadt mit feierlicher Formel herausrief, um hinterher die schutzlos gewordene Stadt um so sicherer zu vernichten. Bei dieser Evokation, die ursprünglich wahrscheinlich die Bedeutung eines magischen Zwangs gehabt hat, wurde der fremden Gottheit gleichzeitig Wohnsitz und Kult in Aussicht gestellt: ihre Übersiedlung gab die Garantie für den Verbleib des eroberten Gebietes im Machtbereiche Roms. Der Ritus der Evokation kehrt bei den Neuseeländern wieder, und auch bei den Hettitern war es üblich, die feindliche Gottheit einzuladen, daß sie die Widersacher verlasse und deren Glücksgüter mit in das Reich der Hettiter bringe. Dies ist besonders bemerkenswert: denn in dem Hettiterreiche war ähnlich wie in Rom eine große Anzahl von Göttern der umwohnenden Stämme angesiedelt, deren Besonderheit man

Digitized by Google

in dem Maße respektierte, daß man sie sogar in ihrer eigenen Sprache anrief.

Die wasserklare begriffliche Durchsichtigkeit der altrömischen Göttergestaltung hat zum Korrelat einen ausgesprochenen Mangel an Persönlichkeit. Und das ist nicht merkwürdig. Denn mit dem Augenblick, wo eine Gottheit persönliches Leben gewinnt, ist die Ablösung von der begrenzten Lebenssphäre, deren Exponent sie darstellt, eingeleitet, der Weg zu einer neuen innerlichen Verdichtung geöffnet, der Keim zu nicht voraussehbaren Entwicklungen gelegt. Die Götter der Römer sind zu solchem Eigenwuchs und zu selbständigem Leben nie gelangt. Dazu mangelte es diesem Volke zu sehr an Phantasie. Ihr klarer, nüchterner, praktischer Verstand, durch den sie zu dem griechischen Nachbarvolke in den gleichen Gegensatz traten wie die ganz ähnlich veranlagten Perser zu dem üppigen Vorstellungsleben der Inder, war ganz und gar unplastisch. Man begnügte sich mit dem Dasein der Götter und der Kenntnis ihrer Funktionen, man konnte sie anrufen, wenn man sie brauchte, aber man gab sich durchaus keine Mühe, sich von ihrer Wesenheit eine genauere Vorstellung zu machen. Es liegt in derselben Linie, wenn die näheren Umstände, unter denen der Mensch nach dem Tode weiterlebt, bei den Römern völlig im Dunkeln bleiben. Es genügte zu wissen, daß der Tote über eine Macht verfügt, die es ratsam erscheinen läßt, ihn durch kultische Mittel günstig zu stimmen, aber im übrigen wendete man an sein Schicksal keine Gedanken; namentlich ist von irgendeiner Vergeltung nach dem Tode nie die Rede gewesen.

So sind denn die römischen Götter ganz schattenhafte Wesen, ohne alle Körperlichkeit. Das Wort *numen*, das neben *deus* für die Gottheit gebraucht wird, ist dafür außerordentlich charakteristisch. Es bedeutet ungefähr soviel wie den Träger einer Willensäußerung und bezeichnet eben nur das wollende und Entscheidung treffende Wesen ohne allen persönlichen Umriß. Man versteht jetzt vielleicht besser, warum ein Gott wie Janus mit dem Objekt, zu dem er in Beziehung steht, der Tür, einfach gleichgesetzt werden konnte. Man braucht hier keine Überlegung anzustellen, ob wirklich die Tür selbst als Gott gedacht oder nicht vielmehr das betreffende *numen* in der Tür waltend vorgestellt sei. Genug: die Gottheit hat hier noch nicht den ersten Schritt zur Verselbständigung ihres Wesens getan; sie hat sich von dem Objekte, zu dem sie gehört, noch so wenig gelöst, daß sie mit ihm in der Sprache völlig zusammenfällt.

Die Unkörperlichkeit der römischen Götter ist der Grund, warum sie

Digitized by Google

zueinander nicht wie die plastischen Gestalten des Olymps in nähere Beziehung treten können. Es gibt wohl eine kultische Zusammenrückung, aber keine mythologische Verbindung. Vesta steht neben Janus, Ops neben Consus, und auch von ein und demselben Sprachstamm werden männliche und weibliche Götternamen gebildet, die paarweise zusammengehören, wie Faunus und Fauna, Liber und Libera, analog den vedischen Paaren Varuṇa und Varuṇani, Indra und Indraṇi und anderen, aber ein Eheverhältnis ist den römischen Göttern unbekannt. In alten Gebetsformeln wurden männliche und weibliche Gottheiten zuweilen in der Weise zusammengestellt, daß der männliche Göttername im Genetiv hinter den weiblichen tritt, zum Beispiel Nerio Martis, Salacia Neptuni. Eine sichere Deutung dieses Verhältnisses ist nicht gegeben, doch muß es sich auch hier um eine bestimmte kultische Beziehung handeln. Man hat die Meinung vertreten, daß in den weiblichen Namen Eigenschaften der männlichen Götter verselbständigt seien, was in den beiden erwähnten Beispielen sehr einleuchtend erscheint, denn Nerio ist so viel wie Virtus, die Tapferkeit, und Salacia bedeutet die Springkraft. Dies paßt so gut zu Neptun, dem Gott des Süßwassers, wie jenes zu Mars, dem Gott des Krieges. Es kommt hinzu, daß der Hinduismus eine analoge Vorstellung in den sogenannten Śaktis aufweist, die den großen Göttern als weibliche Gefährtinnen zur Seite gestellt wurden; eine solche Śakti bezeichnete nämlich auch die Potenz des betreffenden Gottes. Wenn in den übrigen römischen Beispielen die vorgeschlagene Erklärung auf Schwierigkeiten stößt, so ist sie deswegen nicht notwendigerweise vollständig zu verwerfen. Es wäre immerhin möglich, daß die erwähnte grammatische Verbindung in einigen Fällen eine Potenz des Gottes, in anderen nur lose die Zugehörigkeit einer Göttin zu einem bestimmten Gotte bezeichnete.

Da die römische Religion keine Götterehen kennt, so weiß sie natürlich auch nichts von Götterkindern. Ebensowenig findet eine Übertragung staatlich-sozialer Verhältnisse auf die Götterwelt statt, wie wir sie etwa in dem homerischen Götterkreise oder bei den vedischen Götterkönigen Mitra und Varuṇa oder bei dem vedischen Indra wahrnehmen, der als Gewitterkönig den vielleicht im Sturmwind einherfahrend gedachten Heerscharen der Maruts gebietet. Überhaupt ist der römischen Religion alle Mythenbildung fremd, denn diese setzt eine freie Aktionsfähigkeit voraus, über die jene schattenhaften Götter nicht verfügen. Wohl haben sie Funktionen, aber sie handeln nicht; man weiß nur, daß sie da sind und sich bemerkbar machen

Digitized by Google

als wirkende Mächte. Es ist selbstverständlich, daß es von so unplastischen Göttern keine Bildwerke gab; erst mit den etruskischen Kulten, die am Ende der Königszeit in Rom eindrangen, treten auch die Götterbilder auf, vor allem die Tonstatue des kapitolinischen Jupiter, von der man sich jetzt nach der großartigen Tonstatue des Apollon aus Veji eine gute Vorstellung machen kann. Und mit dem Götterbilde kam das Haus des Gottes, der Tempel. Daß primitiveren Kulten der Tempel fremd ist, läßt sich auch an anderen Orten beobachten: im iranischen Gottesdienst gab es ursprünglich keine Kultgebäude, und sowohl auf griechischem Gebiet, wie in dem ältesten Shinto der Japaner trifft man statt der Tempel jene Form der Kultstätte, die auch in der altrömischen Religion beliebt war, den eingefriedigten Platz, auf dem sich ein Altar befinden kann, das Sacellum. Aber in Rom ist das Charakteristische, daß die Errichtung von Tempeln, wie die Verwendung der Götterbilder an den Import fremder Kulte gebunden erscheint. Rom gelangte dazu sozusagen nicht aus eigener Kraft. Wenn man anderseits das Fehlen von Götterbildern und Tempeln im vedischen Kultus vornehmlich darauf zurückführen will, daß die vedischen Götter sich nie ganz von der durch sie repräsentierten Potenz loslösen konnten, so darf diese Formulierung bis zu einem gewissen Grade auch für die römische Religion Geltung beanspruchen.

Es paßt zu der Blässe der altrömischen Götterwelt, daß in ihren Kreis eine große Gruppe von Gestalten Aufnahme finden konnte, die mit göttlichem Wesen erfüllt zu denken uns schwer fällt, die Personifikationen abstrakter Begriffe wie Fides, die Treue, Salus, das Wohl, Victoria, der Sieg. Es gibt derartige Bildungen auch in der griechischen Religion: dahin gehören Eleos, der Gott des Mitleids, Eirene, die Göttin des Friedens, Eunomia, die Göttin der staatlichen Ordnung und manche andere. Bei den vedischen Indern gilt Mitra als die Personifikation des Vertrags; er und Varuṇa sind aus Aditi, der Ungebundenheit, hervorgegangen, die als große Göttermutter aufgefaßt wird. In der Religion Zoroasters werden deren leitende Ideen in den sieben Ameshas Spentas, den Engeln des Ahura Mazda personifiziert; sie heißen Gute Gesinnung, Beste Gerechtigkeit, Das erwünschte Reich, Die heilige Demut, Gesundheit, Unsterblichkeit und Gehorsam. Wie weit die entsprechenden altrömischen Bildungen in die „numanische Zeit" hinaufgehen, ist schwer zu sagen. Fides, die Treue, in deren Dienst ein sehr altertümliches Zeremoniell üblich war, ist jener Epoche mit Wahrscheinlichkeit zuzuweisen. Die weit überwiegende Masse

Digitized by Google

dieser Personifikationen ist jedoch viel später in den Kreis der römischen Gottheiten eingetreten, und merkwürdigerweise zeigt die römische Religion auf diesem Gebiete immer noch eine gewisse Produktivität zu einer Zeit, wo eine Erweiterung des Götterkreises sonst nur durch Aufnahme ausländischer Götter bewirkt wird. Dem römischen Geist mit seiner Neigung zu begrifflicher Besonderung und Verdeutlichung, mit seiner Unfähigkeit, die Gestalt eines Gottes von seinem Objekts- oder Tätigkeitsbegriff abzulösen und zu selbständigem Leben zu erheben, bot es keinerlei Schwierigkeit die blassen Schemen der Abstrakta einem Götterverein zuzuordnen, der in ähnlich schattenhafter Unbeweglichkeit verharrte.

Es ist nicht zu verwundern, daß der einzelne römische Staatsbürger zu seinen Göttern in keinem näheren Verhältnis stand. In der Intimität des häuslichen Kultes, im Verkehr mit Genius und Juno, Laren und Penaten, mögen wärmere Töne lautgeworden sein. Der Kult der Staatsgötter liegt in der Hand der Priester, die für die Erfüllung der sakralen Vorschriften zu sorgen und die Festtage der Götter zu begehen haben, aber der Privatmann kümmert sich um diese Dinge nicht, er beteiligt sich nicht an der Verehrung der Mächte, von denen das Gedeihen seiner Volksgemeinschaft abhängt, es gibt keine am Staatskult interessierte Gemeinde. Der praktisch-nüchterne Sinn der Römer wird auch hier deutlich. Es kommt ja nur darauf an, daß die Götter zufriedengestellt werden, eine Emotion ihrer Verehrer wird in keiner Weise erstrebt. Auch von ethischen Gefühlen den Göttern gegenüber ist so wenig die Rede, wie etwa in der vedischen Religion. Allerdings wird der größte Wert darauf gelegt, daß in dem Verhältnis zu den Göttern nicht die geringste Trübung eintritt. Man will mit ihnen seinen Frieden haben, die *pax deum*. Die lateinische Sprache hat einen nur ihr eigentümlichen Ausdruck geprägt, der die gegenseitige subjektive Verbundenheit dieses objektiven Zustandes anzeigt, das Wort *pietas*, das wir nur unvollkommen mit Frömmigkeit oder Liebe übersetzen. *Pius* ist sowohl der Gott gegenüber dem Menschen, wie der Mensch gegenüber dem Gott, wenn ihre Harmonie in keiner Weise gestört ist. Tritt ein Ereignis ein, das diesen Zustand durchbricht, ist irgendein Verstoß gegen die sakralen Vorschriften begangen worden, erweist sich eine Verfehlung aus irgendwelchen Gründen als unvermeidlich, so muß schleunigst dafür gesorgt werden, daß die *pax deum* wiederhergestellt wird. Man muß vor allem den Gott wieder *pius* machen, *piare*, und das Mittel, das dazu angewandt wird, ist das *piaculum*, das Sühnopfer.

Digitized by Google

Es kann vorkommen, daß der Zorn der Götter über eine Verletzung ihrer Ansprüche durch Wundererscheinungen, Prodigien kund wird, denen die Römer im Lauf ihrer Geschichte eine zunehmende Beachtung geschenkt haben. Die Schrecken erregende Durchbrechung der Naturgesetze (Blut- oder Steinregen, tierische Abnormitäten und dergleichen) spiegelte die Erschütterung des Verhältnisses zu den Göttern wider. In solchen Fällen mußten kräftigere Mittel angewandt werden, um die Götter zu versöhnen, Mittel, die namentlich in den Nöten des hannibalischen Krieges eine dauernde Steigerung erfuhren. Insbesondere sind auch neue Kulte eingeführt worden, um die Prodigien zu prokurieren, das heißt den durch sie offenbarten Unwillen der Götter zu beschwichtigen.

Piakularopfer und Prodigienprokuration betreffen einen Ausnahmezustand. Als normale Mittel, das Einvernehmen mit den Göttern aufrechtzuerhalten, dienen Auspizien und Gelübde. Beide Mittel sind auch den Griechen wohlbekannt, aber das spezifisch Römische liegt in der großartigen systematischen Ausbildung dieser Formen. Kein wichtigeres Unternehmen, keine wichtigere Amtshandlung wird eingeleitet, ohne durch die Auspizien, das heißt die Beobachtung des Vogelfluges, die Götter zu befragen und ihre Zustimmung einzuholen, und auf der anderen Seite wird durch die nicht nur in gefährdeten Situationen, sondern auch für das dauernde Wohlergehen des Staates regelmäßig dargebrachten Gelübde das Interesse der Götter an dem Gedeihen Roms wachgehalten. Daß die Gelübde im römischen Kultus eine besonders beherrschende Rolle spielen, ist nur zu begreiflich, denn die Form des Versprechens an die Gottheit für den Fall ihrer Hilfe oder ihres Schutzes trägt den ausgesprochenen Charakter eines Handelsgeschäfts, und diese praktisch-nüchterne Einstellung, die auch im Shinto der Japaner sehr deutlich zutage tritt, war dem römischen Geiste in hohem Grade angemessen.

Der Römer war im Verkehr mit der Gottheit von peinlichster Genauigkeit. Es kam darauf an, die angerufene Gottheit mit dem richtigen Namen zu nennen. War man dieses Namens nicht ganz sicher, so gebrauchte man formelhafte Wendungen, wie „sei es daß du ein Gott bist oder eine Göttin" und ähnliche, um dadurch die Gesamtheit der Möglichkeiten zu erschöpfen und den unbekannten Gott gewissermaßen einzufangen. Die Gebetsformel, mit der man sich an die Gottheit wendete, hatte einen bestimmten Wortlaut und mußte wörtlich genau und ohne jeden Anstoß hergesagt werden, sonst verfehlte sie ihre Wirkung; deshalb wurde sie öfters vom Pontifex

Digitized by Google

dem Betenden vorgesprochen. Es liegt hier nicht, wie man gemeint hat, eine spezifisch juristische Denkweise zugrunde, indem etwa in der genauen Formulierung des Gebets der Charakter eines mit der Gottheit abzuschließenden Rechtsgeschäfts zum Ausdruck gelangt, sondern es handelt sich vielmehr um eine Nachwirkung des überall in der Welt verbreiteten Zauber- und Banngebetes, dessen Erfolg an das genaue Hersagen der magischen Formel gebunden ist. Auch bei den Ägyptern war das rituelle Gebet ein Zauber, dessen richtig gesprochene Worte die Götter zwingen, dem Betenden zu Willen zu sein, und aus demselben Grunde wird im Mazdaismus der Perser gelegentlich der Eingang zur höchsten Heiligkeit nach dem Tode von dem fehlerfreien Hersagen eines Gebetes abhängig gemacht, sowie in China auf die Richtigkeit der Zeremonien das größte Gewicht gelegt: „die Riten sind die Grundlage der Reiche". Die oben berührte Wichtigkeit des Namens liegt in derselben Linie, denn es ist allgemeiner Glaube, daß der Beschwörende den Gott nach seinem Willen zwingen kann, wenn er seinen Namen kennt und ausspricht. Auch in den Zaubersprüchen des Atharvaveda wird das zu beschwörende Machtwesen genannt und dadurch gebunden; zuweilen wird ebenda eine ganze Reihe solcher Wesen aufgezählt, damit man das richtige ja nicht verfehle. Daß bei den Römern der magische Charakter des Gebets noch so greifbar ist, gehört zu den primitiven Zügen dieser Bauernreligion: der Kultus bestätigt den Eindruck, den wir von den so unentwickelten und auf früher Stufe stehengebliebenen Göttervorstellungen empfangen haben.

So findet die Unbeweglichkeit der altrömischen Götterwelt ihre Entsprechung in der Unbeweglichkeit des Rituals, das frühzeitig in festen Formen erstarrt ist und von den Priestern des Staats jahrhundertelang gehandhabt wird, nachdem das Leben längst aus diesen Formen entwich. Der Vorgang hat sich auf persischem Boden sehr ähnlich abgespielt. Auch hier ein kampffrohes, tatkräftiges, tüchtiges, praktisches, nüchternes Volk, dessen Kultus von ermüdenden Zeremonien und trocknen Gebeten ein ödes Gepräge erhält, auch hier ein Herabsinken zu verknöchertem Ritualismus: es ist sehr bezeichnend, daß die Perser schließlich ihre Schrift, ihre Religion, ja ihre Riten an und für sich anbeteten.

Die erstarrte Primitivität und die damit verbundene Sterilität der römischen Religion ist ein Hauptgrund, weshalb Rom dem Einströmen fremder Gottesdienste so wehrlos unterlag. Nach den Etruskern waren es vornehmlich die Griechen, deren plastische, in den reichen Farben des

Digitized by Google

Mythos schimmernde Götterwelt den altrömischen Gottheiten nicht nur den Rang ablief, sondern ihnen Form und neuen Gehalt aufzwang. Und als aus der müde werdenden antiken Kultur die Quellen einer neuen Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Göttlichen hervorbrachen, warf sich Rom in die Arme der tröstenden Verheißungen, die von den orientalischen Kulten ausgingen, bis zuletzt alle übrigen Religionen in Staub sanken vor dem neuen Sterne, der von Bethlehem aufstieg.

Digitized by Google

DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE UND DAS TRAGISCHE

VON

PAUL FRIEDLÄNDER

Dritter Teil

Euripides, der dritte unter den großen Tragikern Athens, hat keinen sicheren Platz in dem allgemeinen Bewußtsein. Noch ist der Gegensatz zwischen August Wilhelm Schlegels scharfer Kritik und Goethes bis in die letzten Lebenstage immer sich erneuernder Bewunderung nicht ausgeglichen. Schlegel nahm das Maß für den jüngeren, so ganz anders gearteten Dichter von Sophokles als dem höchsten Muster. Goethe verdroß die Richtergeste des kritisierenden Epigonen, und desto stärkeren Eindruck machte ihm das ungeheure Können seines Mitbürgers im Reiche der Weltliteratur. Inzwischen hat die „Aristokratie der Philologen", über die Goethe spottete, „ihre herkömmliche Vornehmheit" dem Euripides gegenüber abgelegt und sich um sein Verständnis ernstlich bemüht. Dabei konnte freilich vor einer Reihe von Jahren in Deutschland und noch vor kurzem in England der Versuch gemacht werden, ihn von Ibsen her, den Athener von dem Norweger, den Mythendichter von dem Gesellschaftskritiker her zu verstehen. Und wenn solcher Mißgriff wenigstens bei uns kaum noch zu fürchten ist, so fehlt doch viel daran, daß es gelungen wäre, die Widersprüche der Kritik in der Einheit einer höheren Ansicht aufzuheben und die Widersprüche, die in dem Dichter selbst und seinem Werk angelegt scheinen, zu sehen als die notwendigen Widersprüche einer reichen Natur in einer großen aber erschütterten Zeit.

Überblickt man das erhaltene Werk des Euripides, so werden „Medea" und „Hippolytos" die größten Beispiele dafür sein, daß wie seine beiden Vorgänger so auch er fort und fort am tragischen Mythos weiter bildet, sei es daß er die Geschichte aus wenigen Gegebenheiten völlig neu schafft, sei es daß er irgend eine abseitige Überlieferung für immer in die gültige Form hebt. Auch die Art, wie Tragik hier gesehen ist, scheint sich von der Sophokleischen nicht im Wesen zu unterscheiden. Medea

Digitized by Google

ist Heroine, die den ganzen Raum erfüllt wie Elektra oder Antigone. Sie tötet die Nebenbuhlerin und den feindlichen König, dann nach schwerem Entschluß die eigenen Kinder, sie vernichtet den Gatten, und mit alledem geht sie den einen Weg des Hasses und der Rache. Das verschlungenere Gefüge der Hippolytos-Tragödie wird besonders deutlich am Gegensatz zu Racines Phèdre. Racine hat die Figur seiner Heldin nach eigenem Eingeständnis dem Euripides nachgebildet: Quand je ne lui devrais que la seule idée du charactère de Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théatre. Das heißt, er hat sie nach seinem Menschenbilde umgeformt, und was der Hofdichter Ludwigs XIV. ihr an leidenschaftlicher Naturhaftigkeit genommen, das hat er ihr an Wirkungsbreite zugelegt. Fast vom ersten Verse an ist sie in den Worten der andern gegenwärtig, und ganz am Ende gibt sie sich den Tod. So wird Rückgrat des Dramas diese eine große Rolle, die den Ruhm der gefeiertsten Tragödinnen gemacht hat. Bei Euripides hingegen wird zu Anfang allein Hippolytos gezeigt, ohne daß von der Königin auch nur die Rede wäre. Erst später tritt sie als die andere Kraft in das Drama ein, und sie stirbt genau in dessen Mitte, während danach Hippolytos' Schicksal die ganze zweite Hälfte füllt. Schon dieser Gegensatz deutet darauf hin, und jede Betrachtung des Euripideischen Stückes bestätigt es: Euripides hat weder eine Phaidra- noch eine Hippolytos-Tragödie gedichtet, sondern er sieht die Tragik dieser beiden Menschen in ihrem notwendigen gegenseitigen Bezug. So scheint hier die Grundstruktur der „Trachinierinnen" wiederholt, und in der Tat gibt es bis ins Einzelne verwandtschaftliche Ähnlichkeiten zwischen den beiden Dramen.

Ordnet sich hier Euripides in die Grundformen Sophokleischer Tragik ein, so wird innerhalb dieser Gleichförmigkeit sein Eigentümliches nur um so sichtbarer. Wo bei Äschylus oder Sophokles ein Weib statt des Mannes herrscht oder kämpft, vernichtet oder untergeht, da mag das tragische Geschehen noch unerbittlicher, die tragische Einsamkeit noch ergreifender sein, aber solche Schicksale sind doch im Tiefsten von männlicher Tragik nicht verschieden. Bei Euripides hingegen erscheint als das Besondere dieses: Medea wird aus dem Pathos ihres gekränkten Weibtums zu tragischem Tun getrieben. Als Gattin und Mutter verletzt, rächt sie sich als Gattin und Mutter. Gewiß klingt in der Klytämestra des Äschylus Ähnliches an, aber mehr als Vorwand denn als echtes Motiv. In den „Trachinierinnen" wird der männlichen Tragik

Digitized by Google

die weibliche gegenübergestellt. Aber selbst wenn man davon absehen will, daß Sophokles in diesem Drama auch sonst der Kunst des jüngeren Dichters in etwas entgegenzukommen scheint: es ist doch noch ein großer Unterschied, ob diese weibliche Tragik der männlichen nur gleichsam antwortet, oder ob sie das Drama wie bei Euripides beherrscht. Mit aller Vorsicht im Urteil, die bei soviel Verlorenem geboten ist, wird man sagen dürfen, daß Euripides dem Raum des Tragischen mit der „Medea" einen neuen Bezirk hinzugewonnen hat.

Der „Hippolytos" zeigt das Gleiche. Denn innerhalb der Strukturverwandtschaft zu den „Trachinierinnen" wird auch hier das seelengeschichtlich Neue dieses Euripideischen Werkes augenfällig. Sophokles gab mit der Aktivität des Helden, der Gegenwirkung des Weibes gleichsam das normhafte Verhältnis der beiden Geschlechter auf dem Felde des Tragischen, so wie es einem männlichen Zeitalter erscheinen muß. Euripides hat das umgekehrt und alle Angriffskraft der Frau zugeteilt. So hat er als Erster die vernichtende Gewalt weiblicher Liebesleidenschaft in die Welt des Tragischen gehoben und ähnlich wie in der „Medea", nur noch mit unvergleichlich weiterer Wirkung, der Tragödie ein neues Gebiet erobert. Wir sind umgeben von einer Literatur, die in ihren höchsten wie in ihren tiefsten Schichten gesättigt, ja übersättigt ist vom Motiv der Geschlechtsliebe. Erst wenn man sich aus dieser Situation befreit, kann man ahnen, was es an sich wie für die geschichtliche Nachfolge bedeutet, daß hier zum ersten Mal das Tragisch-Große und Vernichtende des Eros an einem Weibe gezeigt wurde, welches nicht wie der Mann außerdem und vor allem noch Kämpfer oder Herrscher sondern eben nur dies eine: liebendes Weib ist.

Man weiß, daß Euripides die erste Fassung des Themas mit jener Szene, in der Phaidra sich selbst dem Stiefsohn anträgt und zurückgewiesen wird, dem Unwillen der Zeitgenossen hat opfern müssen, und es ist allerdings bezeichnend, daß jenseits der uns allein erhaltenen zweiten Fassung „der Vertraute Agrippinas und der Höfling Ludwigs XIV. jene erste Phaidra wieder hervorgesucht haben" (v. Wilamowitz). Racine hat aus dem Rohstoff, den Seneca ihm bot, eine der seelisch bewegtesten und reichsten Szenen geschaffen. Aber wenn er hier zu der stärkeren und gewagteren Form der ersten Euripideischen Fassung zurückkehrt, so darf man darüber nicht vergessen, daß derselbe Racine im Bilde seiner Heldin die tragische Unerbittlichkeit, die sie auch in der

Digitized by Google

uns vorliegenden Bearbeitung des Euripides durchaus behalten hat, einer zivilisierteren Menschenauffassung opfert. Bei Euripides verfolgt ihr Haß den geliebten Mann noch über ihren Tod hinaus, treibt ihre Verleumdung ihn ins Verderben. Racine hat das nicht ertragen. J'ai cru, que la calomnie avait quelque chose de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse. Man ermißt den Abstand zwischen Port Royal und Versailles auf der einen, Athen und dem Dionysos-Theater auf der anderen Seite. Man ermißt zugleich, was für den Athener des fünften Jahrhunderts tragisch war, und was die tragédie des Racine bei allem Adel und aller seelischen Bewegtheit (um derentwillen Anatole France im Namen seiner Nation den Dichter als la vie même et la nature même hoch über Sophokles und Shakespeare stellt) — was eine Phèdre für immer davor bewahren wird, echter, das heißt radikaler Tragik zugerechnet zu werden.

Was für eine Gestalt hat Euripides jener Phaidra gegenübergestellt als männlichen Partner? Auf den Gedanken des Racine konnte er freilich nicht verfallen, der als Sohn des galanten Zeitalters die Sprödigkeit seines Helden auf die Leidenschaft für eine andere, la charmante Aricie, gründet. Aber es ist auch nicht das göttliche Gesetz wie in der Joseph-Geschichte, nicht die Heiligkeit des väterlichen Bettes, was diesen Hippolytos bindet. Euripides war nur mit der geradesten Antithese zufrieden: er sah der Liebesleidenschaft des Weibes gegenüber die Liebesfeindschaft des Mannes. Und die Unbedingtheit dieser Feindschaft ist es, die ihrem Träger tragisches Pathos gibt. So steht dort freilich ein tragischer Held, der dem Äschyleischen Orest oder dem Sophokleischen Aias sehr unähnlich ist, und dem statt alles kämpferischen Vorwärtsdringens nur jene, man möchte zunächst sagen: passive Starrheit eignet. Die Frage ist erlaubt, ob da nicht das tragische Format verkleinert sei, ob nicht das tragische Feld erweitert werde auf Kosten der tragischen Größe. Aber die Antwort wird doch wohl lauten müssen, daß vielmehr eine neue Weise tragischer Existenz hier anzuerkennen ist, die minder sichtbar und ohne mächtige Gebärde nur in der Unerschütterlichkeit des So-und-nicht-anders-Seins beschlossen liegt.

Aber indem nun Euripides in dieser Tragödie scheinbar alle überlieferte Ordnung umkehrte, dem Weib das leidenschaftlich Zustoßende,

Digitized by Google

dem Mann das bloße Beharren lieh, geriet er dicht an das heran, was man nicht anders als Problematik des menschlichen Charakters nennen kann, etwas also was der Tragödie an sich nicht inhäriert, ihr eher zu widerstreben scheint. Aias und Antigone und die anderen Sophokleischen Hauptgestalten leben nur aus ihrer tragischen Grundhaltung, und das moderne Bestreben, durchgezeichnete Charakterbilder dort zu finden, geht in die Irre. Euripides aber stellt wirklich einen Menschen hin, der auch ohne tragisches Schicksal oder etwa in anderen Verflechtungen seine Existenz und unsere menschliche Teilnahme haben würde.

Das Grundwesen dieses Charakters ist Herbheit, strenge Haltung, zuchtvolle Selbstbewahrung, unverbrüchlich bis zur Starre und bewußt bis zum Anmaßenden. Von diesem „Semnon" und dieser „Sophrosyne" sprechen nicht nur der treue Diener und der erzürnte Vater gleichermaßen, wenn auch mit verschiedener Betonung, sondern ebenso ganz offen er selber.

> Nie wieder werdet einen Mann so voller Zucht
> Ihr sehn, auch wenn dies anders meinem Vater dünkt,

das sind seine letzten Worte, bevor er in den Untergang geht. Und noch der Sterbende beruft sich darauf:

> Zeus, siehst du mich, Zeus? Ich bin es, der fromm
> Die Götter geehrt, ich bin es, der rein
> Und keusch wie keiner der Menschen gelebt.
>
> (Übersetzung von Wilamowitz)

Es äußert sich im ethischen Bezirk als Sittenstrenge, Tugendstolz, Abneigung gegen den Umgang mit jedem, der nicht in gleicher Weise „das Unrecht" haßt. Es äußert sich im politischen Bezirk als oligarchische Gesinnung, die sich nach eigenem Geständnis vor der Masse zurückzieht, nur unter den „Besten" sich wohlfühlt und jedes Streben nach der höchsten Stelle sich verbietet. Es äußert sich im religiösen Bezirk als strenge und sichtbar zur Schau getragene kultische Frömmigkeit, eine Frömmigkeit aber, die ihre Wahl unter den Göttern trifft, der jungfräulichen Artemis sich zukehrt, die im Dunkeln zuchtlos wirkende Aphrodite meidet. Und irgend etwas muß schon daran sein, wenn der Vater über die Neigung des Sohnes zur orphischen Lehre mit ihrem Sektierertum und ihrer Askese spottet. Es äußert sich im Bereich des Vitalen als Schauder vor dem Geschlechtlichen, als Hinneigung zum Reinen und Fleckenlosen in der unberührten Natur, als Leidenschaft für männliches Tun, Jagd, Rosse-

Digitized by Google

zucht und alle Übung des Leibes. Ein Ödipus, ein Aias, auch eine Medea und vielleicht sogar eine Phaidra realisieren sich ganz innerhalb ihres Mythos. Erst dieser Hippolytos scheint ein Dasein für sich zu haben, in mannigfache Lebensbezirke hineinreichend und nur durch den Konflikt aus seiner Welt hineingerissen in die der Tragödie.

Mit vollem Recht sieht also Wilhelm Dilthey, dort wo er das Werden der Individualität im Schrifttum der Griechen verfolgt, bei Euripides etwas Neues über alle Vorgänger hinaus. Freilich ist auch im „Hippolytos" Analyse des Menschen längst nicht eigenherrlich, sondern noch eingeordnet in das tragische Geschehen. Und Tragödie im griechischen Sinne wird das Ganze vollends erst dadurch, daß es mythisches Geschehen ist. Phèdre und Hippolyte sind isolierte und nur in einem gesellschaftlichen Kreis gebundene Menschen, die innerhalb dieses Kreises zu tötlicher Begegnung aufeinanderstoßen. Der Kampf zwischen Phaidra und Hippolytos wird als Kampf zwischen Aphrodite und Artemis zugleich in der göttlichen Sphäre gekämpft, die wohl von dem irdischen Geschehen getrübt wird, ihm aber wiederum etwas von welthafter Bedeutung mitteilt.

Wie Euripides dort, wo er überhaupt Individualtragik im Sinne des Sophokles gestaltet, sein ganz eigenes Lebensgefühl hineingibt, das möge neben „Medea" und „Hippolytos" der „Herakles", das Drama des Helden der im Wahnsinn seine Kinder tötet, als drittes Beispiel verdeutlichen. Sophokles hatte in den „Trachinierinnen" Herakles als den alles um sich und damit zuletzt sich selbst Zerstörenden gezeigt, im „Aias" die Tragödie des Mannes gedichtet, der aus viel weniger furchtbarer Geistesverwirrung erwachend sein Heldentum im Tode bewährt. Es ist die Sophokleische Weise, daß eben das, was sonst die Größe des Menschen ausmacht, nun seinen Untergang bewirkt. Euripides hingegen zeigt die Tragik des gestürzten, verzweifelnden Helden, der seine Hoffnungen selbst vernichtet hat. Er findet sich in einer Pein, vor der alle Mühen seines tatenreichen Lebens zu nichts verschwinden. Er verzweifelt an der Gottheit: „Gott ist gewaltsam. Also bin ichs gegen Gott." Er ist entschlossen das unerträgliche Dasein zu enden. Aber er kämpft sich durch die eigene Verzweiflung hindurch zu dem Entschluß „wider den Tod auszudauern". Und am Ende steht das unvergeßliche Bild: der große Held, den Arm um den Nacken des helfenden Freundes legend, der ihn fortführt:

> Doch ich muß, der in Schanden unser Haus verdarb,
> Zerstört dem Theseus folgen, ein geschleppter Kahn.

Digitized by Google

Dies ist wieder die neue, die Euripideische Weise der Tragik: der Held in seiner Schwäche, der doch gerade darin eine neue Kraft des Ertragens offenbart, vielleicht nicht weniger groß als seine Heldentaten.

Ich aber trachte, wenn ich gleich im Argen bin,
Nicht feig zu heißen, so vom Licht ich scheiden will.
Denn wer des Schicksals Wechseln sich nicht stellen mag,
Wird auch des Feindes Waffen nimmermehr bestehn.
Dem Tode trotzend daure ich, will in deine Stadt
Nun gehn. Und hab für tausendfache Gabe Dank!
Allein auch Peinen hab ich tausendfach geschmeckt
Und ihrer keiner mich versagt, noch je vom Aug
Den Quell getropft, noch hätt ich je dorthin gemeint
Zu kommen, daß die Träne mir vom Auge fiel.
Jetzt aber, scheint es, muß ich Knecht der Schickung sein.

Weil es der stärkste und immer siegreiche Held war, der in dieser Schwäche und dieser neuen Kraft sich offenbaren sollte, und weil gerade in diesem Gegensatz die Energie des tragischen Momentes ruht, darum war es notwendig auch die Höhe sichtbar zu machen, von der Herakles stürzt. Mit Grund also wurde das Drama zweiteilig, und diesen Bau zu tadeln ist ähnlich falsches Kunstrichtertum wie jenes, das etwa an der Einheit von Raffaels Transfiguration mäkelt. Der zweite Teil allein: das wäre eine Peripetie, bei der nicht fühlbar würde, was eigentlich stürzt. Der erste Teil allein: das wäre vollends ein Vorgang ohne tragischen Gehalt. Die beiden Hälften aber sind durch ein geisterhaftes Zwischenspiel zunächst noch schärfer voneinander getrennt und dann doch über alle Trennung weg durch stärkste antithetische Symmetrie der Gestalten, der Geschehnisse, der Worte unlösbar einander zugeordnet.

Dort rettet Herakles Gattin und Kinder aus der Not, indem er sehnsüchtig erwartet von seiner letzten und schwersten Aufgabe siegreich heimkehrt und zu allen Siegen noch diesen fügt. Hier tötet er die, die er vorher gerettet hat, und zieht nach dieser letzten Tat zerstört davon in die Fremde. Dort sind Frau und Kinder mit Totenkleidern für den Hades feierlich angetan, und als Herakles kommt, heißt er sie die Trauerkränze abwerfen und emporblicken zum Licht. Hier ist derselbe „schöngestaltige Chor" zum Siegesfeste geschmückt, und der Retter ist es, der sie in das Dunkel schickt. Dort erscheint in den Worten der Gattin Herakles als der sorgsame Vater, der an die Zukunft seiner Söhne denkt und ihnen ihr

Digitized by Google

Erbreich samt seinen Waffen verteilt. Hier hat er mit denselben Waffen eben diese getötet und ist mit derselben, an dem gewaltigen Menschen besonders rührenden Sorgfalt um ihre Bestattung bemüht. Dort steht dem Herakles und seinem Hause gegenüber der Usurpator, der „Tyrann", als feindliche Gegenmacht, hier Theseus, das Musterbild des „Königs" als rettender mahnender Freund. Bis in die Bildung plastischer Gruppen geht diese selbe Formung. Dort umringen ihn die Kinder als ihren Retter. Hier sitzt er von ihren Leichen umgeben. Und wenn sie am Schluß des ersten Teils sich an ihn hängen wie Schleppkähne an das große Schiff, so kehrt am Schluß des zweiten dasselbe Bild im Gegensinne wieder, da Herakles sich an Theseus klammert „wie geschleppter Kahn."

In jenem Zwischenspiel, das die beiden Hälften des Dramas trennt, erscheint die Götterbotin mit dem Wahnsinnsdämon, und die Greise des Chors und mit ihnen die Zuschauer erfahren, welche Sinnesumnachtung den Herakles befallen wird, vielmehr in diesem Augenblick befällt. Manches läßt vielleicht ahnen, daß der Dichter an seinem Helden den Siegesrausch der Taten und den Blutrausch des eben bestandenen Kampfes in Wahn hat wollen umschlagen lassen. Aber das wird weit übertönt durch die dämonische Erscheinung. Also nicht innerseelische Wendung hat der Dichter, der doch unter den griechischen Tragikern der eigentliche Psychologe ist, wenigstens hier zuerst geben wollen, sondern ein tragisches Schicksal, das „von außen" hereinbricht als „Feindschaft der Gottheit". Wobei es dann wieder als ein unausgeglichener — nicht unausgleichbarer — Widerspruch stehen bleibt, daß an einer anderen Stelle Herakles sich selbst gegen „der Dichter unselige Reden" verwahrt, die den Göttern menschliche Übel und menschliche Herrschaftsverhältnisse zuschreiben. Wie unter diesem schwersten Schlag der Siegreiche zusammenbricht und doch im Zusammenbrechen eine neue Kraft des Überwindens erwirbt, das ist hier die eigentliche Tragik, über die sich Euripides mit vollkommener Deutlichkeit ausgesprochen hat.

Euripides läßt sich nicht auf eine Formel verpflichten. Seine „Troerinnen" sind von ganz anderer Art als die bisher betrachteten Tragödien, schon darin, daß sie sich in viel stärkerem Grade als Teilstück, Schlußstück einer Trilogie erweisen. Wir wissen von deren beiden ersten Teilen genug, um die ganze wenigstens im Grundriß zu übersehen. Im ersten

Digitized by Google

Drama wurde Paris unter den Hirten entdeckt und ging aus allen Kämpfen siegreich hervor, um am Schluß zum Raub der Helena gegen Griechenland aufzubrechen. Also ist hier Gegenstand die Rettung des Unheilstifters, und in Kassandras Prophezeiung steigt drohend das Verderben auf, das sich im dritten Drama schon erfüllt hat und nun seinen letzten Jammer vor uns ausschüttet. Das Mittelstück aber, der „Palamedes", führte im Gegegensatz zu den beiden andern auf die Seite der „Sieger", und was von denen sichtbar wird, ist ihr ärgstes Verbrechen: der hinterlistige Frevel an dem edelsten Griechen. Euripides also, soviel kann man erkennen, nimmt den mythischen Komplex als Ganzes in den Blick. Das trilogische Gefüge muß sehr viel bedeutet haben, mehr als wir das irgendwo für Sophokles vermuten dürfen. Im „Alexandros" steigen die Linien empor, in den „Troerinnen" fallen sie. Beide Dramen wirken aus der Ferne weit mehr als Eingangs- und Schlußstück einer Trilogie denn als abgeschlossene Tragödien im Sophokleischen Sinne. Aber die Annäherung an Äschylus ist doch wohl höchst bedingt. Nicht Tragik des Geschlechtes wie in der Orestie oder Thebaide wird hier entfaltet. Dem Euripides gehören die hier handelnden, irrenden, frevelnden, untergehenden Menschen einer weit größeren Familie an, welche „Hellenen und Barbaren", man würde heut vielleicht sagen: die ganze Menschheit, umfaßt.

Sehen wir, ob das was die Umrisse der Trilogie uns zu verraten scheinen, in dem erhaltenen Drama, den „Troerinnen", sich bestätigt. Was ist hier tragisches Handeln? Wer ist tragischer „Held"? Gehandelt wird hier nicht, sondern gelitten, und das Schicksal trifft die Menschen wie Wanderer der Blitz. Denn Träger des Geschehens ist nicht ein einzelner, sondern sind viele: die Königin, die Königstöchter, das unschuldige königliche Kind, die troischen Frauen die den Chor bilden. Ja wenn zuletzt die Brandfackel in die Stadt Troja fällt, so war das für die Sensationshungrigen ein Theatercoup, für den der den Dichter verstand ein Symbol, daß über allen Einzelnen ein Allgemeineres vernichtet wird: Troja, den Göttern „unter Städten sonderlich verhaßt".

Es entspricht dieser Vielheit des tragischen Subjekts und dieser Abwesenheit einer tragischen Aktivität, daß das Drama nicht wie „Medea" oder „Hippolytos" eine einheitliche Linie hat. Einzelschicksale neigen sich eines gleich dem andern abwärts zum bitteren Ende: die Fürstinnen werden in die Gefangenschaft geführt, Polyxene wird geopfert, das Kind Astyanax seiner Mutter weggerissen. Nur Hekabe trägt, wie sie denn

Digitized by Google

als Einzige von Anfang bis zu Ende gegenwärtig ist, außer dem eigenen Leid mitleidend noch das Leid aller übrigen.

Doch selbst in dieser allgemeinen Zerstörung fehlt nicht ganz die Bewegung des tragischen Entgegen. Ja wie jede der Leidbetroffenen anders widersteht, darin liegt nicht nur die besondere Schönheit und der Reichtum der „Troerinnen" beschlossen, sondern das, was sie zur Tragödie macht.

Kassandra kommt fackelschwingend, mänadisch singend und tanzend. Ihr Hochzeitslied ist in schauerlichem Widerspruch mit der Situation. Und dieser Widerspruch symbolisiert sich unnachahmlich in dem musikalischen Bau, der ekstatische und hochzeitliche Klänge mit Klagerhythmen durchsetzt, ja geradezu Klagerhythmus und Hochzeitsruf in eins verschmilzt. Diese Mania, die bei der Seherin nicht eine Vernichtung sondern eine Steigerung ihrer Kraft bedeutet, ist ihr Widerstand gegen das was hereinbricht. Und ein Triumphgefühl geht dann durch ihre Reden, als sie (ein wenig unvermittelt und zu bewußt) „heraustritt aus der Gottbesessenheit", um mit scharfer Dialektik zu zeigen, daß in all ihrem Unglück die Troer glücklicher sind als die Sieger; es steigert sich, als sie prophetisch das Verderben sieht, das den Griechen bestimmt ist, und gipfelt in dem Blick auf jenes, das sie selbst stiften wird im Hause der Atriden.

Sagt, wo ist das Schiff des Feldherrn! Sagt, wohin ich steigen soll!
Brauchst nicht mehr nach gutem Winde deinen Segeln auszuschaun.
Denn der drei Erinyen eine führst du mich aus diesem Land.
Lebe wohl, o Mutter, weine nicht! Du liebes Heimatland,
Ihr unter dem Boden Brüder, du der unser Vater war,
Bald empfangt ihr mich; ich komme totenwärts, Siegträgerin,
Wenn ich Atreus Haus gebrochen, das uns gibt dem Untergang.

Mit Kassandras Ekstasen konstrastiert aufs stärkste Andromaches Haltung. Sie kommt zu Wagen, und ohne ihn zu verlassen fährt sie wieder davon. Daß es der Wagen eines Fremden ist, wird besonders eingeschärft, gerade weil sie wie eine Fürstin dort oben steht. Der Einzug zu Wagen, wie Äschylus ihn liebte, Sophokles wenigstens in den erhaltenen Dramen ihn gemieden hat, Euripides ihn wieder aufnimmt, ist hier mehr als nur ein den Sinnen ermüdeter Zuschauer eindrucksvolles Bühnenbild. Die Fürstin, die aufrecht über den Waffen Hektors steht, den Knaben an der Brust, und dann, als man ihr den Knaben genommen hat, noch immer über den Waffen Hektors stehend davon fährt: das ist diese Frau in ihrer

Digitized by Google

Gattentreue und Mutterliebe, ihrer Weiblichkeit und ihrem fürstlichen Stolz. Von tragischem Heldentum im Sinne einer Antigone oder Medea offenbart sie nichts. Als der Herold ihr den kleinen Astyanax abfordert, rät er ihr:

Klammre dich nicht an diesen, adlig trage Leid,
Und da du kraftlos, meine nimmer stark zu sein.

Und wirklich läßt sie das Kind ohne Kampf sich nehmen. Nicht aus Schwäche. Aber aktiver Widerstand, der so ganz vergeblich wäre und alles nur ärger machen würde, paßt nicht zu diesem zuchtvollen Wesen. Gerade dieser Adel und diese Zucht: das ist es, was sie dem Schicksal entgegenzusetzen hat. Damit ist sie den Feinden überlegen, die sich darin gefallen gegen ein Weib den Krieg fortzusetzen. Und stolz hält sie dem Sieger Hektors Ruhm entgegen, der in den erbeuteten Waffen zu ihren Füßen sein anschauliches Symbol hat, in ihren Worten lebendig gegenwärtig ist.

Wiederum hat gegenüber der jungen Mutter und der Jungfrau die Greisin Hekabe ihre besondere Haltung. Als das Drama beginnt, liegt sie am Boden vor dem Zelt „den Rücken auf hartem Lager gestreckt" und richtet sich halb empor zum Sprechen. Später, da ein neuer Schlag sie getroffen hat, „sinkt sie tonlos ausgestreckt dahin" und läßt sich von den Troerfrauen nicht emporheben:

Laßt mich — nie wird das Ungeliebte lieb — ihr Fraun,
Hier liegen wie ich stürzte. Solcher Sturz gebührt
Dem, was ich litt und leide und künftig leiden muß.

Dann sieht man sie „die greisen Glieder auf dem Boden hingestreckt und mit den Händen beiden die Erde schlagend", um die Verstorbenen zu rufen. Am Schluß aber wankt sie mit zitternden Schritten davon dem Tage der Knechtschaft entgegen. Wer das Staccato dieser zerbrochenen Rhythmen nachempfinden kann, wird der Bearbeitung Werfels keinen Dank dafür wissen, daß sie mit einer großen Theatergeste schließt.

Schlag um Schlag fällt das Unglück auf die Greisin nieder. So ist ihre zusammengebrochene Haltung und sind ihre zitternden Schritte am Schluß Ausdruck ihrer tragischen Situation. Dennoch ist auch in ihr etwas, was allem Sturz sich entgegenstemmt. In dieser Kraft des Ertragens, diesem immer erneuten Sichaufrichten, diesem königlichen Stolz auf Geburt, Gemahl und Heldensöhne, dieser geistigen Überlegenheit auch den Feinden gegenüber, sind Energien fern von aller Passivität. Und ein paar

Digitized by Google

Verse gibt es, die erstaunlichsten des Dramas, in denen sie alles nicht nur zu ertragen sondern zu wollen scheint:

Nichts also gab es bei den Göttern als mein Leid
Und Troja unter Städten sonderlich verhaßt!
Umsonst war unser Opfern! — Doch, so nicht ein Gott
Das Obere ganz umkehrend ab zur Tiefe warf,
Wir blieben ungesehn, nicht im Gedicht genannt,
Kein Lied dem Sange gebend späterer Sterblichen.

Hier fällt ein Blick mitten hinein in die Euripideische Idee des Tragischen. Es ist ein tiefgegründeter Zusammenhang zwischen Leid und Dichtung: ohne Leid wäre nicht Dichtung, und Dichtung wiederum ist es, durch die allein das Leid sich rechtfertigt. Im Lied der Nachwelt gefeiert zu werden, gibt dem Leidenden jene Gewähr dauernden Lebens, für das noch dem Plato irdischer Nachruhm das mächtigste Symbol ist.

In der Gesamttrilogie steht der „Palamedes", die Tragödie von griechischer Heimtücke und Erbärmlichkeit, zwischen den beiden Dramen von troischer Verblendung und Untergang. Die „Troerinnen" wiederholen diese doppelte Stimmführung im kleineren Bezirk. Denn überall vernimmt man durch das Unglück Trojas hindurch Härte und unedles Wesen des Siegers, der in dem Herold um so nachdrücklicher repräsentiert wird, als dessen milderer Sinn mißbilligt, was er doch anordnen und vollziehen muß. Aber weit mehr noch wird das Schicksal der Griechen in das Drama einbezogen durch das Vorspiel, in welchem sich zu ihrem Untergang Poseidon und Athene verbinden. Man bedenke, daß dieses Vorspiel nicht wie sonst bei Euripides in das Drama hinein, sondern darüber hinaus weist. So klingt die Melodie vom Unheil der Sieger durch das was im Bühnengeschehen sichtbar wird hindurch, und sie wird aufgenommen und weitergetragen in Kassandras Prophetien. Aber ist nicht das Wort „Sieger" sinnlos geworden und dies vielmehr ein Krieg, in dem es einzig und allein Besiegte gibt? Tragik ist wie eine Erdkatastrophe, die in ihrem Bereich niemanden verschont.

Wirklich niemanden? Doch eine Szene hat Euripides, die schrill durch den fast gleichförmigen Jammer der übrigen tönt. Menelaos kommt und läßt Helena „an ihrem blutbefleckten Haar" aus dem Zelt der Gefangenen führen. Sie bittet sprechen zu dürfen, und nun gibt es eine Art Gerichtsverhandlung, in der Helena mit langer scharfer Rede ihre Verteidigung führt, Hekabe die Anklage vertritt und Menelaos den Rich-

Digitized by Google

ter spielt. Es ist eine echt attische, zumal Euripideische Dialektik von Gefühl und Leidenschaft, mehr noch von Witz und Geist, an der doch auch der Schöpfer Porzias seine Freude gehabt hätte, und der Zuhörer verspürt, welche gefährliche Waffe solcher Intellekt im Bunde mit solcher Schönheit ist. Zum Schluß wird Helena zu den Schiffen weggeführt, damit sie drüben in Hellas sterbe.

Scheinbar ist so die Szene freilich ganz angeglichen den gleichmäßigen Kurven der übrigen. Doch unter der Oberfläche dessen, was hier geredet und getan wird, muß man des Ungesagten habhaft werden. Ist es erlaubt, das Gespräch andeutend so zu geben, wie Balzac vielleicht es gegeben hätte? Ici pour bien saisir l'intérêt du duel des paroles, il est nécessaire de dévoiler les pensées qu'ils cachèrent mutuellement sous des phrases en apparence insignifiantes.

„Ich weiß, daß du mich hassest", sagt sie. (Aber du begehrst mich noch. Weshalb wärest du sonst selber gekommen?) „Das ganze Heer hat dich mir übergeben, daß ich dich töte", sagt er. (Was ich tun werde, steht bei mir.) „Darf ich reden?" sagt sie. (Ich weiß, daß du mich sogar hören willst.) „Ich will ihr das Wort geben", sagt er zu Hekabe, „damit ich danach deine Gegenrede höre. Um ihretwillen würde ich's ihr nicht erlauben." (Was kümmern mich deine Reden? Nur Helena will ich hören.)

„Geh nun deiner Strafe entgegen," sagt er, nachdem das Rededuell vorüber ist. (Im Schiff sehen wir uns wieder.) „Töte mich nicht! verzeihe mir!" sagt sie. (Wenn wir allein sind, wirst du mir verziehen haben.) Hekabe wirft sich dazwischen. Menelaos: „Hör auf, Alte! ich kehre mich nicht an diese hier." (Ich kehre mich an nichts als an sie.)

Dem Schluß des Aktes kommt vollends nichts gleich an Hintersinnigkeit. Menelaos: „Diener, bringt sie zu den Schiffen!" (Ist sie erst dort, so werde ich sie in mein Schiff nehmen.) Hekabe: „Laß sie nur nicht dein Schiff besteigen!" Menelaos: „Wird es dadurch etwa stärker beschwert?" (Du glaubst mich zu durchschauen? Ich brauche dir nicht Rede zu stehen.) Hekabe: „Kein Liebender, der nicht immer liebte." (So ist mein Spiel verloren, die Unheilstifterin gerettet.) Menelaos: „Ich will dir folgen, sie soll nicht auf dasselbe Schiff. Und in Hellas drüben will ich sie töten." (Es gilt jetzt die Würde zu wahren.) Und er geht ab, indem er mit einer tönenden Sentenz sich selbst als Erzieher des Frauengeschlechts zu Zucht und Ehre rühmt. Sollte noch irgend jemand im Zweifel sein über die wahre Meinung dieses ganzen Auftrittes, so könnte

Digitized by Google

ihn bald der Gesang der troischen Frauen belehren, die ganz in Hekabes Sinne die Zukunft voraussehen und vor diesem Bilde wünschen: „Möge Menelaos' Schiff mitten auf dem Meer der Blitz treffen, wenn es uns als Sklavinnen davonführt, während Helena im goldenen Spiegel sich ihrer Schönheit freut!"

Doch jeder Zuschauer weiß aus der bindenden Überlieferung des Mythos, daß dieser Ruf nach dem rächenden Blitz nicht erfüllt wird. Zu der umfassenden Tragik dieses Dramas, die Freund und Feind, Schuldige und Unschuldige in dem einen allgemeinen Untergang vereint, gehört als notwendiges Komplement die Rettung des Weiberhelden und der schönen Unheilerregerin. Denn das Gelächter, das geheim aus der Helenaszene aufsteigt, macht alle tragischen Schicksale noch zerreißender. Abgeschlossen aber wird dieser verzweiflungsvolle Aspekt des Lebens, wenn man auf die göttliche Sphäre blickt.

Poseidon verläßt die troische Burg, die er gebaut hat. Apollon hat von Kassandra seine schützende Hand gezogen. Athene und die anderen Götter, die den Griechen zum Sieg verholfen haben, wenden sich von den Siegern. So beginnt das Drama. Die menschliche Zerrüttung reicht in die göttliche Sphäre hinein, so weit es die noch gibt und nicht ein göttlicher Name wie Aphrodite bloßer Ausdruck für sehr irdische Sinnesverwirrung ist. Herrscht aber nicht doch über alledem ein gerechter Gott, ein höchstes Schicksal? Als Menelaos gekommen ist und eben Befehl gegeben hat, Helena herbeizuschleppen, da vernimmt er plötzlich aus Hekabes Munde, die er bisher nicht gesehen hat oder nicht hat sehen wollen, ein seltsam unerhörtes Gebet:

> O Erden Halt, und der du auf der Erden thronst,
> Wer du auch seist, schwer dringt das Wissen hin zu dir,
> Ob Zeus, ob höchstes Muß, ob Menschengeist,
> Dich bet ich an, du führst, auf unhörbarem Pfad
> Schreitend, gemäß dem Rechte jedes Menschending.

Diese Hekabe scheint bei den Sophisten und Naturphilosophen in die Schule gegangen zu sein. Und wird das neumodische Gebet erhört? Man weiß, wie sehr das Schicksal mit Helena gemäß dem Rechte verfährt! Also versagt auch der höchste Weltenherr. Die alte göttliche Ordnung ist zerstört, eine neue zu gründen bleibt ohnmächtiger Versuch, bis Plato kommt und das Zersprengte wieder bindet. Die Tragik aber

Digitized by Google

dieser entgötterten und verzweifelten Welt ist nirgends ergreifender als in den „Troerinnen" gestaltet worden.

Der Erschütterung, die von den „Troerinnen" ausgeht, kann sich unsere Zeit am wenigsten entziehen, seitdem sie selbst durch solche Leiden gegangen ist. Diese Wirkung in die Jahrtausende rechtfertigt den Dichter, der die Tragik über den Raum des einzelnen Menschen und den des Geschlechts ausgeweitet hat zur Tragik „Aller". Aber es scheint doch auf der andern Seite, daß, wenn die steile Strenge, in der Sophokles tragisches Dasein erblickte, einmal aufgegeben wird, der Weg nicht nur zu den Troerinnen führt sondern zu einer Erweichung des tragischen Grundgefüges. An der „Elektra" des Euripides läßt sich eine Etappe dieses Weges aufweisen, der schließlich in der Preisgabe der letzten tragischen Ziele endet.

Euripides hat in seiner „Elektra" den Bauplan des Sophokleischen Vorbildes völlig verändert. Die Erkennung der Geschwister geschieht bei ihm schon vor der Mitte des Dramas, nicht wie bei Sophokles gegen den Schluß. Denn wenn Sophokles alles darauf anlegte, den Platz für Elektras Tragik zu gewinnen und von der des Orest kaum etwas ahnen zu lassen, so nimmt Euripides aus dem überlieferten Mythos und seiner eigenen frei umgestaltenden Phantasie vieles was auf Elektra keinen engen Bezug hat in die Grenzen seines Dramas hinein. Er gibt in breitem Vorgang Orests Rache an Ägisth. Dann erst wird die Mutter durch Elektra ins Haus und in den Tod gelockt. Und nachher bleibt dem Dichter Raum genug, um die Wirkung des Geschehens auf Elektra nicht nur sondern auch auf Orest sichtbar zu machen, ja um durch den Mund der Dioskuren die künftigen Schicksale aller beteiligten Personen zu verkünden. Dazu stimmt, daß auch sonst der jüngere Dichter seiner Heldin manches abnimmt, was der ältere mit bewußtem Nachdruck gerade ihr gab. Hatte dort der getreue Diener den jungen Fürstensohn nach dem Willen der schon erwachsenen Schwester ins Ausland gerettet, so hat er hier aus eigenem Antrieb gehandelt, da beide Geschwister noch Kinder waren. Dazu stimmt ganz, daß Orest hier nicht auf den Ruf der Schwester, sondern allein auf den Befehl des Gottes in die Heimat kommt, auch daß nach geschehener Erkennung er mit dem Alten die Wege zur Rache bespricht, zunächst der Rache an Ägisth ganz ohne Elektras Anteil, wie sie denn auch an dem breit dargestellten Vollzug keinen Anteil haben wird.

Digitized by Google

Sie nimmt erst wieder das Wort, als man über die Rache an der Mutter berät. Und hier teilt sie denn auch später mit dem Bruder das Vollbringen, ja sie erscheint nun als die Wildere, die den Zögernden treibt.

Wenn Euripides Tun und Schicksal seiner Heldin nicht isoliert, sondern als Teilglied einer mythischen Geschehenskette einfügt, so liegt darin keinesfalls, wie es scheinen könnte, eine Rückkehr zur weiten tragischen Kurve des Äschylus, weit eher dies, daß die unerhörte Spannung sophokleischer Tragik hier zugunsten anderer Ziele gelockert ist.

Am größten ist das Staunen, Elektra vermählt zu finden. Sie hat zum Gatten, wie man sogleich erfährt, einen Landmann aus eigentlich vornehmem, aber jetzt verarmtem mykenischem Geschlecht. Das ist so gewollt von Mutter und Stiefvater, damit sie nicht von irgend einem Mächtigen einst den Rächer gebäre. Dabei kommt zur Sprache, daß Klytämestra, so argen Sinnes sie auch ist, doch die Tochter vor der Verfolgung des Ägisth in diesen kümmerlichen Zustand gerettet hat. So weit also ist jener äußerste Haß gemäßigt, den doch Sophokles als ein Stück härtesten Schicksals gegen seine Heldin aufrichtet. Und was noch weiter reicht: auch Elektras Einsamkeit ist hier gemildert, ja aufgehoben. Gewiß, sie hat es schlecht genug. Aber da ist der freundliche Mann ihr zur Seite, und andere einfache gute Menschen sind um sie.

Denn dies ist nun ferner etwas völlig Eigenes, daß es eine ganze Schicht von Menschen geringen Standes in dem Drama gibt. Bei Äschylus ragten einzelne Personen niederer Sphäre, der Wächter, die Amme, in die hohe Tragödie hinein. Weit leisere Züge volksmäßiger Prägung hat gelegentlich Sophokles einem „Boten" zugeteilt. Euripides aber hat die Äschyleischen Möglichkeiten so erweitert, daß er zwei geschlossene Stände einander gegenübergestellt: dort das Königsgeschlecht, hier die kleinen Leute. Statt des Palastes, vor dem so oft die Tragödien spielen, eine ärmliche Hütte als Hintergrund. Elektra beim Morgengrauen in schlechter Kleidung mit dem Schöpfgefäß auf dem Kopf zum Brunnen gehend. Ein kleiner ehelicher Streit: die Hausfrau erregt darüber, daß er so vornehme Gäste aufgenommen habe, da doch die Vorräte fast zu Ende sind; der Mann freundlich zuredend, eine Frau könne aus Wenigem viel machen. Ein mykenischer Berghirt hat den Frauen, die den „Chor" bilden, von dem Hera-Fest erzählt, und jetzt kommen sie, um Elektra dazu abzuholen. An der Grenze des argivischen Landes wohnt der alte Wärter Agamemnons als Hirt; zu dem schickt Elektra ihren Gatten

Digitized by Google

nach Vorräten. Und nun schleppt sich das krumme und verhutzelte Männlein her und bringt ein junges Lamm, Käse, einen besonders köstlichen alten Wein mit kräftiger Blume, den man einem schwächeren zusetzen könne, und er wischt sich mit einem Zipfel seines zerschlissenen Rockes Tränen der Rührung aus den Augen. Zum ersten Mal wird diese Welt der armen Leute und der petits faits ernst genommen und der anderen, der Welt der Vornehmen und Reichen, gegenübergestellt.

Denn auf dieses Gegenüber kommt es an. Als die jungen Heroengestalten des Orest und Pylades in die Hütte treten, klingt der Kontrast auf, und alles ist auf ihn angelegt, als Klytämestra ihre Tochter besucht. Schon der Vorwand, mit dem Elektra sie lockt, sie habe geboren, allein und ohne Beistand, und nun bitte sie die Mutter zu kommen und das pflichtmäßige Opfer für sie zu bringen, schon dieses stammt aus der Kleinleute-Sphäre. Und wieder der Kontrast: die Königin fährt auf dem Maultiergespann herbei, in orientalischem Prunk. Sie steigt vor der Hütte ab, und als sie eintreten will, warnt Elektra sie, sich in dem rauchschwarzen Bauernhaus die Kleider zu beschmutzen.

Aber dieser ständische Gegensatz wird von einem ethischen überquert: Bei den kleinen Leuten ist Treue, Hilfsbereitschaft, Gastfreundlichkeit, menschlicher Zusammenhalt, bei den Herrschenden hingegen die Brutalität des Usurpators, die Bosheit der Königin. Die ethische Problematik erst schärft dem Dichter den Blick für die gesellschaftlichen Gegensätze, und zeitweilig erscheint sie als der eigentliche Sinn des dramatischen Geschehens. Gleich zu Anfang wird die schlichte Tüchtigkeit des Landmannes, dem Elektra zum Weibe gegeben worden ist, sein sicheres Gefühl für das Angemessene, aus seinen eigenen Worten und aus Elektras Munde immer wieder deutlich. Und dann gibt es eine Szene, in der die Handlung gleichsam still steht und das „ethische Problem" frei heraustritt. Als der Landmann seine Gäste ins Haus gebeten hat und selbst vorangegangen ist, bleibt Orest zurück, nur deshalb, um wie betroffen von einer ganz neuen Erfahrung jene Diskrepanz zwischen bürgerlichem Stand und menschlichem Wert in ausführlicher Rede darzulegen. Wenn Äschylus und Sophokles in der Formung des tragischen Mythos selbst, der immer zugleich dichterisch wie religiös und politisch war, die große Erzieheraufgabe des Vates erfüllten, so eröffnet Euripides beiläufig mit seinen Zuhörern ein belehrendes Gespräch über soziale und ethische Probleme. Man berechne, wie sehr die zentrale Kraft des

Digitized by Google

Tragischen schon geschwächt sein muß, damit solche Teilkräfte sich zu eigenem Leben befreien.

Eine andere Teilkraft ist die Psychologenleidenschaft des Dichters. Sophokles stellt Grundformen des menschlichen Daseins hin und bestimmt von dem Hauptträger des tragischen Geschehens her das Kräftesystem seiner Gestalten. Euripides entwickelt innerhalb der Schranken, die auch ihm das Gefüge des Mythos setzt, größere Beweglichkeit und Differenziertheit der menschlichen Individualität. In seiner Klytämestra erscheint ein Weib mit allen Widersprüchen und Oscillationen, die dem Kenner der Menschenseele als Zeichen des Lebens wert sind. Gleich die ersten Worte erschließen ihr gar nicht unempfindliches und doch im Grunde leeres Wesen, wie sie „mit einem nassen, einem trockenen Auge" gleichzeitig der verlorenen Tochter gedenkt, die der Krieg ihr genommen, und sich der erbeuteten Sklavinnen freut, die er ihr eingebracht hat:

Steigt von dem Wagen, Troerinnen! Diese Hand
Nehmt, daß ich aus dem Fahrzeug setze meinen Fuß!
Mit phrygischen Beutewaffen ist der Götter Haus
Geschmückt. Ich aber nahm die Frauen aus troischem Land
Zur Ehrengift — an Kindes Statt, das ich verlor! —
Geringes Eigen, doch willkommen unserm Haus.

Auch gegen Elektra ist sie schwankend, ein Mensch eben, „der nun einmal so ist":

So ist mein Wesen; auch du selbst bist harten Sinns.

Sie gesteht der Tochter:

Nicht also gar so sehr
Freu ich mich, Kind, der Taten, die durch mich geschehn.

Als sie die vermeintliche Wöchnerin in ihrer Armseligkeit erblickt, da wird es ihr leid, daß sie den Ägisth mehr als nötig zum Zorn getrieben habe. Dennoch bleibt das alles Gekräusel der Oberfläche und sie selbst ganz dem Manne hingegeben. War sie bei Äschylus gewaltige Mitträgerin an der Gesamttragik des Geschlechts, bei Sophokles Person gewordenes feindliches Schicksal (und nur als die Botschaft vom Tode des Sohnes sie trifft durch einen Moment des Zögerns vermenschlicht), so läßt Euripides sie sprechen und handeln als ein Weib mit mannigfachen Schwankungen und Trieben. Erst bei ihm gibt es freie Bewegung einer verfeinerten Seelenkunde, für die in der älteren Tragödie, das heißt in

Digitized by Google

dem strengen System tragischer Spannungen und Gegenspannungen, kein Raum war.

Sophokles will das Heroinenschicksal Elektras zeigen. Darum schließt er mit der Tat. Euripides lockert auch diese Strenge zugunsten eines weiteren Umblicks über den Mythos, der für sein Psychologenauge gerade nach der Tat so starke Anziehung hat. Damit nähert er sich dem Äschylus. Aber wie so oft ist diese Annäherung mehr ein Schein, und Wirklichkeit nur der gemeinsame Abstand von Sophokles. Das Umbrechen in der Schicksalslinie des Helden, der sich erst stark zu seinem Werke bekennt, dann in Zweifel, zuletzt in Elend und Wahnsinn verfällt, stellte Äschylus vor Augen. Euripides zeigt, wie nun, nachdem Elektra den Bruder über die letzten Bedenken fortgerissen hat und das Gewollte in einem großen Anschwellen zum Ziele gekommen ist, beiden Tätern im Anblick der Leichen alles, was bisher schwieg, zu reden beginnt: das Grauen der Bluttat, die Selbstanklagen, die Einsicht, daß sie sich ausgeschlossen haben aus allem menschlichen Verbande. Jetzt, da sie tot ist, beginnen die Kinder in der Feindin wieder die Mutter zu sehen, und es ist sehr ergreifend, wie sie zart die Hülle breiten über den Leichnam der „Lieben Unlieben". Bei Äschylus neigt sich ein Heldenschicksal abwärts, ohne selbst dann seine Größe zu verlieren. Bei Euripides endet eine unmenschliche Rachetat in dem Erwachen und Durcheinanderwogen aller menschlichen Gefühle.

Daß wirklich Euripides ganz etwas anderes meint als Äschylus, zeigt vollends der Schluß. Die Elektra-Tragödie des Sophokles schloß mit der Tat, Äschylus führte das Mittelstück seiner Trilogie bis zum Wahnsinnsausbruch, Euripides läßt sein Drama mit jener Szene, in der er das schmerzliche Erwachen aus der Ekstase der Tat schildert, nicht enden. Was aber soll die göttliche Erscheinung, die dann noch folgt? Kein unter Menschen unlösbarer Widerstreit blieb zu entscheiden. Warum also müssen die Dioskuren die Zukunft verkünden? Die Zukunft wird glücklich sein. Elektra wird den Pylades heiraten, nur die Heimat muß sie verlassen, aber sie hat Gemahl und Haus, „kein traurig Geschick". Sogar für den Landmann, mit dem sie gelebt hatte, wird gesorgt werden. Und Orest wird zwar noch viel zu leiden haben, aber dann wird es auch ihm gut ergehen. Mit den Worten „du wirst glücklich sein" schließt die Verkündigung. „Happy end" also ist das Ziel. Soweit ist Euripides seinen Athenern entgegengekommen.

Digitized by Google

Doch für die Hellhörigeren unter den Zuschauern sprach die Dioskuren-Szene noch etwas anderes aus: seine Meinung über Gottheit und Schicksal. Und hier zeigt sich noch einmal und zuletzt die Lockerung der tragischen Strenge. Warum mußte das geschehen? fragt Orest. Die Antwort spricht von unentrinnbarem Zwang des Schicksals. Warum mußte ich Mörder an der Mutter werden? fragt Elektra. Wieder weist die Antwort auf die Schicksalsverbundenheit und das von den Vätern her über dem Hause drohende Verhängnis. Unter dieser Macht tun auch die Götter Unbegreifliches und müssen aus dem Munde der Dioskuren ihre Kritik hören:

Und Phoibos, Phoibos — aber still, er ist mein Herr!
Doch hat der Weise Weises hier nicht offenbart.

Und dann der troische Krieg, der Ursprung so vieler und auch noch der gegenwärtigen Leiden, ist durch einen Zauber von Zeus angestiftet worden, warum?

Doch Zeus, daß daher Streit entstünde und Menschenmord,
Helenas Scheinbild sandte er aus gen Ilion.

Menschliches Handeln aber vollends verliert in einer solchen Welt seinen letzten Ernst und gleichsam seine eigentliche Substanz. Bei Äschylus verkörpert sich der Geschlechtsfluch jeweils in dem einzelnen Träger, ohne ihm Glück und Unglück und Verantwortung seiner Taten abzunehmen. Bei Euripides geht das Schicksal über die Menschen hin. Der einzelne Mensch, dieses seltsam aus Groß und Klein, Gut und Schlecht zusammengesetzte Wesen, hat eine Weile daran teil, ohne daß er recht weiß, wie und warum. Wohl ihm und den Zuschauern, wenn er dann in einem glücklichen Ende all des Furchtbaren vergessen kann.

Aristoteles setzt in seiner berühmten Definition der Tragödie als ein Merkmal der Gattung an, daß sie „Mitleid und Furcht" wirke. Man wird angesichts des Äschylus und Sophokles nicht versucht sein, von dieser Begriffsbestimmung Gebrauch zu machen. Mitleid und Furcht gehen auf das Leidvolle in dem Gesamtphänomen des Tragischen, nicht aber auf das dem Leiden wesenhaft verbundene aktiv-heroische Element, das weit eher Bewunderung, Ehrfurcht, „Schaudern" (im Goetheschen Sinne) fordert. Und dann: ich bemitleide (eben nach Aristoteles) jemanden, der mir „an Alter, Charakter, Beschaffenheit, Würde, Geschlecht gleich" ist. Eben darum würden ein Prometheus oder ein Ödipus sich mensch-

Digitized by Google

liches Mitleid verbitten, und für Aias fürchten, das hieße seinen Todeswillen nicht ernst genug nehmen. Auf Euripides aber, an dem der Philosoph seinen Begriff von Tragödie gewann, paßt das Wort von Mitleid und Furcht durchaus. Gerade wenn sich die tragische Spannung mindert, werden jene Affekte frei. Mit jeder einzelnen der troischen Frauen, mit der ins Elend gestoßenen Elektra des Euripides muß der Zuschauer Mitleid haben; denn sie sind von seinem Geschlecht. Er wird fürchten für Elektra und Orest, sogar für Klytämestra. Mitleid und Furcht gebührt den unschuldigen Opfern, die es in so vielen Euripideischen Stükken, aber in keinem der erhaltenen Sophokleischen gibt. An dem Ansteigen von „Mitleid und Furcht" kann man das Nachlassen der heroischen Spannung unmittelbar ablesen.

Noch mehr vielleicht als an der „Elektra" läßt sich das Gesagte an der „Andromache" aufweisen. Freilich muß gerade dieses Drama, seitdem die antike Kunstkritik ihm das Urteil angeheftet hat, daß es „zweiten Ranges" sei, mehr als andere dazu herhalten, um die Mängel Euripideischer Kunst zu demonstrieren. Wir glauben gerade aus dieser Gegnerschaft das Vorurteil herleiten zu dürfen, der Dichter möchte sich hier über sein Wollen besonders eindringlich ausgesprochen haben.

Den Tadlern ist zuzugeben, daß man allerdings den Gravitationspunkt dieses Stückes nur schwer entdeckt. Dem ersten Blick verbirgt sich eine einheitliche Linie des Geschehens ebenso, wie eine Gestalt die das Ganze beherrschte. Drei Vorgänge sind scheinbar locker aneinander geheftet, ohne in wirklich einheitlicher Handlung aufzugehen: erstens der Kampf Hermiones, der jungen Fürstin, gegen die Nebenbuhlerin Andromache, in dem Hermione von ihrem Vater Menelaos Hilfe empfängt, Andromache schließlich von dem greisen Peleus befreit wird; zweitens Hermiones Angst vor der Strafe ihres Gatten Neoptolemos und ihre Entführung durch Orest; drittens die Botschaft vom Tode des Neoptolemos und die Klage an seiner Leiche. Und diese Vorgänge werden so wenig von einer Gestalt oder auch zweien beherrscht, daß Andromache im zweiten Teil gar nicht, im dritten nur als stumme Figur vorkommt, Hermione in dritten, Menelaos im zweiten und dritten, Peleus im mittleren ganz fehlen. Es gibt überhaupt keine Person, die durch alle drei Teile ginge.

Daß die drei Handlungskomplexe an ihren Berührungsstellen sich zusammenfügen, daß Hermiones Angst am Anfang des zweiten Teiles

Digitized by Google

aus dem mißlungenen Anschlag gegen Andromache fließt, Neoptolemos' Tod von Orest, der ihn angezettelt hat, am Schluß des zweiten Teiles deutlich vorausgesagt wird, ist das Wenigste, um völliges Auseinanderfallen der Teile zu hindern. Aber man bemerkt bald etwas mehr in der Tiefe, daß die Vorgänge des ersten und zweiten Teiles enger aufeinander bezogen sind. Dort sehen wir Andromaches und ihrer Kinder Not, die sich dann durch den alten Peleus zum Glücke wendet, ein Akt in Bild und Bewegung sehr verwandt dem ersten Teil des „Herakles", wo Weib und Kinder in der Abwesenheit des Helden vor ihrem Bedroher an den Altar geflüchtet sind, bis der Held kommt und sie rettet. Aber wichtiger noch ist die Verschiedenheit. Im „Herakles" geschieht, was wir erwarten: der Held straft das Verbrechen. In der „Andromache" denkt Hermione in verzweifelter Angst an Heimkehr und Rache des Gemahls. Aber die Dinge wenden sich ganz gegen alle Berechnung. Nicht der Rächer kommt sondern der Retter, und wie der erste Teil so nimmt nun der zweite dieselbe Wendung aus der Lebensgefahr zu glücklichem Ausgang, mit dem entschiedenen Gegensatz freilich, daß dort die Unschuldige, hier die Schuldige gerettet wird. Es ist als ob der Dichter den Zuschauer narrte: er zeigt ihm, wie Schuld hart vor Sühne zu stehen scheint, und wie statt dessen durch eine neue Schuld die alte überhöht wird.

Selbst wenn man sich hier die Einheit schaffende Kraft symmetrischer und zugleich antithetischer Fügung aneignet, so bliebe immer noch der letzte Teil des Dramas überschießend. Aber wäre das was ohne ihn übrig bliebe überhaupt ein Drama? Vielmehr spürt man, noch ehe man sich darüber genaue Rechenschaft geben kann, daß erst von dem Schlusse her die Einheit des Werkes verständlich werden wird. Dazu mag ein Blick auf Racines „Andromaque" uns helfen. Der Franzose gruppiert seine Figuren mit fast schematischer Regelmäßigkeit: Pyrrhus (so nennt er den Euripideischen Neoptolemos) zwischen den beiden Frauen Andromaque und Hermione, Hermione zwischen den beiden Männern Pyrrhus und Oreste. Und aus dieser, man möchte sagen geometrisch klaren Grundstellung bewegen sie sich gegen- und umeinander wie zwischen den Wasserbecken und Bosketts des Parkes von Versailles. Dabei hat Racine mehr als er selber glaubte von den Voraussetzungen des Euripides übernommen, bei dem im Grunde jene Fügung schon vorhanden ist, nur freilich ohne die letzte Symmetrie. Wodurch hat Racine die erreicht? Dadurch daß er den Pyrrhus als Handelnden hinzugefügt hat. Bei Euripi-

Digitized by Google

des hingegen wird Neoptolemos erst zuletzt als Toter hereingetragen. Vorher wurde er als Abwesender ersehnt und gefürchtet, freilich auch vom Beginn des Stückes an immer wieder genannt. Denn als Abwesender bestimmt er alles, was auf der Bühne geschieht. Damit aber scheint plötzlich klar zu werden (so seltsam es noch klingen mag), daß in dieser Person die Einheit des Euripideischen Dramas ruht.

Man rechne nach: Um Neoptolemos geht der Kampf Hermiones gegen Andromache. Nur weil er abwesend ist, kann die Feindschaft so ausbrechen, wie es geschieht. Nur darum darf Menelaos sich gebärden, als sei er Herr im Hause. Nur darum muß der alte Peleus die Kämpfenden trennen. Aber er kann es auch, weil er gleichsam den Abwesenden vertritt und weil die Feigheit des Gegners keinen stärkeren Bekämpfer braucht als diesen Greis. Ebenso im zweiten Teil: Vor Neoptolemos hat Hermione Furcht und wir erwarten mit ihr seine Rückkehr. Statt dessen aber kommt der hinterlistige Orest, nachdem er sich vorsichtig überzeugt hat, daß „die Luft rein" ist, und er benutzt die Abwesenheit des Hausherrn und die Angst der jungen Gattin vor dessen Wiederkehr, um sie mit den halben Worten des geschickten Verführers zur Flucht zu überreden. Dem Abwesenden hat er dort in Delphi hinterlistig Schlingen gelegt, in die jener sich verfängt, während der Urheber seines Untergangs ihm die Gattin aus dem Hause führt. Der letzte Teil ist nichts als der Bericht vom Tode des Helden und die Totenklage an seiner Leiche, die nur um dieses feierlichen Traueraktes willen aus Delphi hergebracht worden ist und alsbald wieder dorthin zur Bestattung fortgetragen wird.

Die Kraft Neoptolemos also hält, mag sie auch selbst fast außerhalb des Bühnengeschehens stehen, das Drama zusammen. Und Neoptolemos ist der einzige, der darinnen so etwas wie tragische Haltung und so etwas wie tragisches Schicksal hat. In seinem Zug nach Delphi, da er von dem Gotte Rechenschaft forderte für den Tod seines Vaters Achill, lebt jenes Aufbegehren gegen die höchsten Mächte, das Äschyleischen und Sophokleischen Helden eignet, und diese gewaltsam starke Bewegung führt ihn ja auch zuletzt in den Untergang. Aber um so erregender ist es, daß eben dieser Neoptolemos niemals redend und handelnd die Bühne betritt. Die Bewegungen, die sich vor unseren Augen abrollen, haben einen Gravitationspunkt weit außerhalb ihrer.

Erst dadurch, daß Euripides die Schicksalslinie seines Helden ganz am Rande oder jenseits des dramatischen Ereignisraumes entlang führt,

Digitized by Google

wird dieser Raum frei für die Ereignisse und die Menschen des Dramas. Hier kann sich nun die Fülle bewegten Lebens ausbreiten: Familienkämpfe und politische Feindschaft, Intrige und Befreiung, Hoheit und Erbärmlichkeit — weit mehr Erbärmlichkeit! — „Mitleid und Furcht". Man muß das Symbolische dieses Dramas zu fassen imstande sein. Dann spricht es deutlich aus, wie allzu menschliches Geschehen sogleich den Bereich füllt, den die heroische Gestalt und ihr Schicksal freigibt, wie aber auch so noch das Heroische gleichsam drohend und Maße setzend über den Grenzen aufsteigt.

Es ist durchaus nicht falsch, Euripides den Zerstörer der griechischen Tragödie zu nennen. Aber wer so sagen will, muß sofort aller der Bereiche gedenken, in denen derselbe Dichter schöpferisch gewesen ist. Indem jene Spannung nachläßt, die bei Sophokles mit großartiger Einseitigkeit zuletzt immer dasselbe tragische Grundgefüge erzwang, werden Einzelkräfte frei, denen die eine von der Mitte her wirkende Kraft bisher keinen Raum ließ. Die tragische Grundhaltung wird erst durchsetzt, dann ersetzt durch eine verfeinerte Seelenkunde. Anstelle des großen Kampfes tritt die Intrige, die im Sophokleischen „Philoktet" wohl schon die Mitte umspielt, erst von Euripides aber in die Mitte selber gezogen wird, weil an ihr alle menschlichen Kräfte und Schwächen lebendig werden. Während in der hohen Tragödie Menschen fürstlichen Geschlechtes handeln, bei denen Höhe der Geburt von vornherein Symbol ist für Größe des Seins, wird jetzt der Gegensatz der Stände bedeutend. Und damit verbindet sich das Nachdenken über ethische Probleme, während bisher das „Gerechte" eine von niemandem angezweifelte Macht war, die auch dann, wenn der Mensch sich gegen sie vergehen mußte, nach seinem Untergang in ihrer Reinheit wieder da stand.

Noch eine Fülle anderer Teilkräfte nimmt man wahr. Von äußerer Wirklichkeit hatte die tragische Grundspannung nur soviel an sich gezogen, wie sie zur Realisierung bedurfte. Weit über dieses Notwendige hinaus werden jetzt dem Dichter die Augen scharf für die Umwelt seiner Menschen. Man versteht, daß vor allem am Anfang Raum für solche Umblicke war. Im „Ion" hat der delphische Apoll die weiteste Wirkung. In seinem Heiligtum spielt das Drama von der Wiedererkennung des ausgesetzten Königsohnes. Da wird die Morgenfrühe, die der Reinheit des Jünglings so ansteht, und zugleich das Haus des Gottes selbst einbezogen

Digitized by Google

in das Drama: erst reinigt Ion den Vorraum mit Lorbeerzweigen, besprengt ihn mit kastalischem Wasser, jagt die Vögel mit seinem Bogen von den Weihgeschenken des heiligen Bezirks und den leicht verletzlichen Baugliedern des Tempels, und alles das begleitet er mit Gesang. Der Chor kommt, athenische Frauen, die zum erstenmal Delphi besuchen, den Tempel des Gottes betrachten, einander die Figuren des plastischen Schmuckes deuten und dann auf ihre Erkundigung von dem Tempelwärter freundliche Auskunft empfangen. Eine Fülle von Leben und von Stimmung, fromme, heitere, naive, wird eingefangen, und die Verwandtschaft mit einer typischen Szene des Mimos — jener volkstümlichen, das Alltagsleben nachbildenden Dichtungsart — ist erstaunlich, ob nun Euripides dergleichen gekannt hat oder nicht, ja noch erstaunlicher wenn er es nicht gekannt haben sollte. Denn dieses neue Verhältnis zu allem Gegenständlichen der Umwelt überrascht in einer Tragödie und muß als Symptom gelten für das veränderte Kräftespiel in ihrem Innern. Oder man sehe die Szene, die etwa an derselben Stelle des Gesamtbaues in den „Phönizierinnen" steht, dem Euripideischen Drama vom Untergang des thebanischen Königshauses. Da hat der Dichter die homerische „Mauerschau", so daß alle die Variation des Themas bemerken sollten, ins Dramatische übersetzt. Der alte sorgsame und etwas gebrechliche Diener tritt mit der jungen Prinzessin, der die Mutter diesen Gang erlaubt hat, aus dem Hause, spürt vorsichtig die Straße entlang, ob niemand den Verstoß gegen die strenge Sitte bemerke, und hilft dann dem Mädchen über die alte Treppe aus Zedernholz zum oberen Stockwerk hinauf. Von dort oben kann man die Helden des feindlichen Heeres sehen, und über sie geht nun das sehr bewegte Gespräch zwischen den beiden. Oder man denke an die Szene des „Orestes", in der der Held schlafend auf dem Krankenbett liegt mit den Spuren früherer Anfälle in Gesicht und Gestalt, bewacht von der treuen Schwester, die den Krankenbesuch des „Chors" mit Angst um den Schlummer des Bruders empfängt. Und dann das Erwachen und der neue Anfall und Elektra immerfort als sorgsam bemühte Pflegerin. Man muß bei Sophokles schon bis in das Werk seines letzten Jahrzehnts hinabgehen, um irgend etwas von dieser Art zu gewahren. Aber wie wenig ist selbst im „Philoktet" an Schilderungsmomenten, die nicht unbedingt erfordert und von der tragischen Idee her notwendig bestimmt würden. Euripides hat eine ganz andere Blickschärfe und den stärksten Willen, das was er sieht im Wort zu gestalten, sei es das lauernde Schleichen eines der in die feindliche Stadt

Digitized by Google

vordringt, sei es der müde Gang des Greises, sei es sonst Dürftigkeit, Verwahrlosung, Krankheit. Bis zur Karikatur geht diese Genauigkeit, und besonders seine Helden im Lumpenkleid hat sich die Parodie der Komödiendichter nicht entgehen lassen.

Der „Orestes" hat eine Szene, die über mannigfache Tendenzen des Euripides belehrt. Im Innern des Hauses kommt die Handlung auf ihren erregendsten Punkt: Orest bedroht die Helena und ihre Tochter mit blanker Waffe. Da stürzt ein phrygischer Sklave aus dem Tor und singt, statt den erwarteten „Botenbericht" zu sprechen, in langer Arie was drinnen geschieht. Hier ist es zunächst die Musik — die damals modernste Musik, wie wir freilich eben nur ahnen — die ihr Machtgebiet überraschend erweitert hat. Man glaubt sich für eine Weile aus dem Schauspiel in die Oper versetzt, der Affekt wird weit mehr herausgetrieben als Rede es vermöchte, und daß der Hörer die bedrohlich gespannten Geschehnisse durch diese Verhüllung hindurch zu sehen bekommt, verstärkt den Eindruck. Wichtig ist dann vor allem das orientalische Kostüm und Wesen des Sängers. Bei Äschylus war das Unhellenische — der Ägypterherold in den „Schutzflehenden", die „Perser" — gleichsam Rest eines noch kaum überwundenen Zustandes, da Athen sich eben erst aus der Umarmung des Orients befreite. Bei Sophokles fehlt das „barbarische" Element vollkommen — ganz ebenso wie am plastischen Schmuck des Parthenon. Euripides hingegen hat sich gern der bunten Fremdheit bedient. Die „Phönizierinnen" führen ihren Namen von den Frauen des Chors, der durch eine künstliche Motivierung hier hereingezogen wird und in Bühnenbild und Musik als Variation über ein Thema aus der Frühzeit der Tragödie wirken sollte. In „Helena" und „Andromache" lebt die Phantastik der fremden Küsten, an denen sie spielen. Orientalische Diener begleiten Klytämestra, dieser Phryger unseres Dramas hat der Helena mit seinem Federfächer Luft gefächelt wie einer Perserkönigin. Hier ist nun im besondern das phrygische Kostüm charakteristische Hülle des Feiglings. „Männer, nicht feige Phryger" hieß es kurz vorher. Und diese scharfe Zeichnung typischer Sklavenfeigheit will jeden Augenblick in Karikatur übergehen. Die komische Situation ist nahe und oft schon erreicht, in der Arie selbst, dann als Orest mit dem gezückten Schwert dem Sklaven ans Leben will und dieser durch glatte Schmeichelkunst den Kopf rettet. Solcher Augenblick, in dem das komische Element die gefährdetste Lage durchdringt — an Calderon eher

Digitized by Google

als an Shakespeare erinnernd — wäre bei Sophokles undenkbar. In den Äschyleischen Anfängen, wo die Tragödie noch nicht völlig „ernst geworden" war, gibt es Ähnliches. Dorthin kehrt Euripides zurück, viel freigebiger allerdings und bewußter in der Verwendung als Dissonanz. Und mag er damit dem „Leben" näher kommen, das immer zugleich tragisch und komisch ist, so bedeutet doch seine Vermischung der beiden Aspekte ein Nachlassen der letzten tragischen Spannung. In der „Helena" hat vollends das Komische, genauer das Phantastisch-Komische alles durchdrungen. Nicht etwa an Parodie ist hier zu denken, wenn Euripides einer alten Dichtung folgend die Helena verdoppelt und als Erregerin des troischen Unheilkrieges ein Scheinbild nach Troja ziehen läßt, während die echte an die Küste Ägyptens entrückt wird. Er sieht die komischen Möglichkeiten dieses Stoffes. Die echte und die falsche Helena an einem Ort, das gibt beinahe eine Komödie der Irrungen, und die listige Intrige, mit der dem Barbarenkönig die schöne Frau entführt wird, ist schon auf dem Weg zur Burleske, nachdem in der „Taurischen Iphigenie" ein ganz ähnlicher Vorgang ernsthaft behandelt worden war. Jetzt muß der König selbst mithelfen an seinem eigenen Schaden, und vor seinen Ohren wird von dem Entführungsplan in der Hülle doppelsinniger Worte geredet. Kecker Doppelsinn an Stelle tragischer Ironie — an diesem Gegenüber ermißt man den Wandel.

Wer das märchenhafte Element stärker auf sich wirken läßt, wird vielleicht den Vergleich mit Shakespeares „Sturm" nicht ganz ablehnen. Hier und dort ferne Küste, Schiffbruch, Gerettete. Dort der allwissende Prospero, hier der Barbarenkönig, dessen Schwester ein ähnliches Wissen von ihrem weissagenden Vater geerbt hat. Aber freilich — um von alle dem zu schweigen, was zuletzt doch jedem Vergleich die Kraft nimmt — Shakespeare läßt in der „milden Herbstreife seines Sturmes" das Tragische nur wie durch ein verklärendes Medium in der Tiefe gewahren. Bei Euripides flackert es hier und da auf, in der Todesbereitschaft der Handelnden, in der Gefahr des Wagnisses, und vor allem wird es jenseits der Grenzen sichtbar als das schwere Unheil des großen Krieges; doppelt bitter darum, weil er nicht einmal um die echte Helena sondern um ein Scheinbild geführt worden ist; so bitter, daß von dorther das Komische überall einen bösen und schneidenden Ton empfängt. Auf der Skala dieser Euripideischen Komik aber hat die „Helena" den Höhepunkt inne, und man kann, wenn man etwa die „Andromache" vergleicht, berechnen, wie weit sich die tragische Kraft

Digitized by Google

zurückgezogen hat, um das Komische so tief in den Organismus dringen zu lassen.

Lebensreichtum, Wirklichkeitsnähe, Abkehr von jener Absolutheit Sophokleischer Tragik: das scheint der Dichter zu erstreben. Gehört hierher nicht auch jenes (mit Grillparzer zu sprechen) „Nationelle" an seiner Dichtung, die Beziehung auf griechische Gegenwart, die seine „Schutzflehenden" zu einem „Lobpreis Athens" machen, alle jene Wirklichkeiten des politischen oder religiösen Lebens, in die das mythische Geschehen seiner Dramen zu münden pflegt: hier ein Heiligtum mit seltsam altertümlichem Kultbrauch oder ein Heroengrab, dort eine staatliche Institution oder ein Fürstenhaus der eigenen Zeit? Diese Fülle lebendiger Bezüge meint Goethe vor allem, wenn er „das so grenzenlose als kräftige Element" rühmt, „worauf Euripides sich bewegt. Auf den griechischen Lokalitäten und auf deren uralten, mythologischen Legenden-Masse schifft und schwimmt er wie eine Stückkugel auf einer Quecksilber-See und kann nicht untertauchen, wenn er auch wollte". (An Zelter, 23. November 1831.) Goethe spricht mit fast neidvoller Bewunderung von dem, was einem heutigen Dichter fehlt und was dem Griechen tragendes Element war. Wir fragen, was dieser lebendige Vorzug für die tragische Idee bedeutet, und sehen auf die Verschiedenheit der drei großen Tragödiendichter. Sophokles hat (wenn man, wie billig, das letzte und persönlichste Gedicht des Greises für sich nimmt) die strenge Abgeschlossenheit durch solche Übergänge in „unser" Dasein nicht stören mögen, so nahe es etwa im „Aias" gelegen hätte, den salaminischen Heros und seinen Sohn als attische Ahnherren zu feiern. Äschylus wiederum hat solche Übergänge — in der Promethie, in der Orestie — gesucht. Aber er und Euripides meinen etwas ganz Verschiedenes. Äschylus weiht die großen staatlichen und kultischen Wirklichkeiten durch die tragischen Taten, in denen ihr Ursprung gegründet ist. Euripides findet in etwas Festem, Verehrtem, vertraut Vaterländischem ein willkommenes Ausruhen von den Wirrnissen und Kämpfen. So werden wir auch diese Euripideische Eigenheit deuten dürfen aus seinem neuen Verhältnis zur tragischen Idee.

Beziehungen auf die lebendige Wirklichkeit seiner athenischen Mitbürger dringen auch sonst überall durch das Gefüge seines Dramas nach außen. Abneigungen des Dichters — gegen die Herolde, gegen die Demagogen — sprechen durch den Mund seiner Personen. Über den Vorrang der Fern- und Nahwaffen, der Vita activa oder contemplativa, über

Digitized by Google

Reichtum und Armut wird gestritten, oder es stoßen im Wortkampf die feindlichen Brüder zusammen, der eine, der sein Recht auf Herrschaft mit Gewalt durchzusetzen kommt, der andere, dem Unrecht ein bloßes Wort und Besitz der Macht höchstes Glück ist. Hier spürt man an der Heftigkeit des Tones die Erörterung jener Jahre, aufgefangen und geadelt im dichterischen Wort und doch nicht ganz gestalthaft geworden. Noch unmittelbarer vielleicht läßt Euripides die politischen Typen seiner Zeit in dem Bilde einer Volksversammlung sichtbar werden oder bekämpft das feindliche Sparta in dessen mythischen Repräsentanten.

Der griechische Dichter fühlt sich immer als Erzieher der Nation, der athenische Tragiker insbesondere als politischer Erzieher in dem vollen Sinne, den das „Politische" dort noch hat. So war Äschylus Mitschöpfer seines Volkes geworden, und wenn er über seine und seiner Mitbürger Politeia die Meinung sagt, so tut er es als Helden- und Göttergestalter und in den Liedern des Chors, die alles Einzelne feierlich verhüllen. Sophokles setzt die festen politischen und gesellschaftlichen Ordnungen überall voraus, und das Handeln seiner Gestalten, mögen sie diese Ordnungen verletzen oder sich ihnen beugen, ist der stärkste Beweis für deren Bestand und Würde. So kämpft er sein Leben lang allein dadurch, daß er unerbittlich die tragische Höhe hält, gegen den um ihn hereinbrechenden Verfall. Euripides ist selbst von allem diesem Chaos aufs stärkste ergriffen. Leidenschaftlich ruft er seine Meinung zwischen die Streitenden und wird anstatt Erzieher der Nation Mitkämpfer ihrer Tageskämpfe. Wirken konnte er so nur auf Kosten der tragischen Spannung. Die Folge aber war, daß seine Tragödie nicht mehr unberührbar über den Zeiten stand.

Mit alle dem haben wir uns längst dem höchsten Kreise genähert. Doch gerade über die Religion des Euripides müssen wir uns mit Wenigem bescheiden. Nichts freilich wäre bequemer als die „einschlägigen Stellen" zu sammeln und ohne Rücksicht darauf, wer jeweils redende Person ist und ob er etwa im Fortgang des Dramas widerlegt oder bestätigt wird, den Glauben des Dichters durch Addition zu gewinnen. Die wahre Aufgabe ist sehr viel schwerer, und sie gehört nur so weit hierher, aber allerdings so weit, als die Idee des Tragischen von dort aus bestimmt wird. Äschylus ist der große Schöpfer auch in diesen Bereichen. Doch sein immer sich erneuendes Kämpfen um das reine Bild des Göttlichen ist nicht zu verwechseln mit dem unruhigen Grübeln nach einer „Weltanschauung". Er als einziger hat es gewagt, die Götter selbst werdend zu zeigen,

Digitized by Google

werdend zum Sein. Und nur darum verharrt er im Suchen, weil das Bild ewig verschleiert, der Name ewig unnennbar, der Weg unendlich ist. Bei Sophokles ruht die Unerschütterlichkeit seiner tragischen Idee in der Unerschütterlichkeit seines Wissens um die göttlichen Dinge. Euripides scheint auch hier wieder dem Äschylus sich zu nähern. Denn wenige haben so unaufhörlich nach Gott geforscht wie dieser „atheos". Er durchschaut das, was die Menge ihre Götter nennt, in seiner Unreinheit und seinem Widerspruch. Er weiß, daß das Göttliche schwer zu erahnen und seine Zeichen schwer zu erkennen sind. Und wenn er es unter mannigfachen Namen — Zeus, Äther, Dike, Ananke, Nus — gefunden zu haben glaubt, so entschwindet es ihm wieder, weil ihm die Widersprüche des Lebens diese Ordnung durchbrechen. Darum ist, was sich uns als Nachlassen der tragischen Spannung darstellte, in notwendigem Zusammenhang mit seinem Zergrübeln der göttlichen Welt, ja beides ist vielleicht eines. Aber man begreift, was unser Zeitalter dem Euripides nähert. Sei denn, nachdem wir den Kämpfen dieses Dichters durch viele Jahre gefolgt sind, am Ende seiner fast letzten Schöpfung gedacht, in der dieser Kampf die verwirrendste und ergreifendste Formulierung gefunden hat!

Aus dem Dionysos-Kult ist die Tragödie entstanden, und versucht man sich klar zu machen, wie das zugegangen ist, so darf man gewiß nicht (mit Nietzsche) an die Leiden des Gottes denken, die niemals dargestellt worden sind noch — als heilig-geheimer Kultmythos — dargestellt werden konnten; eher an die mannigfachen Sagen von heldenhaftem aber vergeblichem Widerstand gegen den siegreich vordringenden Gott. Aber mag über die Urtragödie wenig zu wissen sein, Äschylus jedenfalls hat jene Sagen geliebt: Orpheus, der Thrakerkönig Lykurg, Pentheus erhoben sich gegen den Stärkeren und gingen kämpfend zugrunde. Also greift Euripides, als er am Ende seines fünfundsiebzigjährigen Lebens in den „Bacchantinnen" das Geschick des Pentheus gestaltete, auf Ältestes zurück. Fast scheint es, als hätte er auch das alte tragische Grundverhältnis, von dem wir ihn mehr und mehr sich abwenden sahen, den heroischen Kampf des Helden gegen übermächtiges Geschick, noch ein einziges Mal wiederhergestellt. Das Schicksal: das ist hier der neue Gott mit seiner alles überwältigenden Macht, und nirgends — bis zu dem späten Gräko-Ägypter Nonnos — ist dionysischer Taumel in so bezwingenden Klängen von einem Dichter geschildert worden. Der Kämpfer gegen alle die von diesem Tau-

Digitized by Google

mel ergriffen sind und gegen den Gott selbst ist Pentheus. Er allein — so einsam, scheint es, wie nur irgendein Sophokleischer Held:

PENTHEUS: Allein von ihnen bin ich Mann, der solches wagt.
DIONYSOS: Allein gibst du für diese Stadt die Kraft, allein!
Ja warten deiner Kämpfe, die du führen mußt.

Ganz geradlinig scheint er gegen sein Schicksal anzudringen. Er steht im Wortkampf gegen Tiresias, dessen Prophetensitz er zerstören heißt. Den „weibgestalten Fremdling", der des Gottes Verkünder zu sein beansprucht, läßt er aufspüren und binden, um ihm den Tod zu geben. Nicht die Drohung des Gefesselten, nicht das Wunder der Befreiung schreckt ihn. Er will den Kampf hinaus in den Bergwald unter die Mänaden tragen. Und indem er gewaltsam vordringt, rennt er in den Untergang, nicht anders (scheint es) als Aias, als Ödipus. Wie über die Sophokleischen Helden so kommt auch über diesen Kämpfer gegen das Geschick die Geistesverblendung, die „Ate". Er läßt sich von der List des Dionysos, den er eben noch hart behandelt hat, den Sinn umnebeln, dann läßt er sich überreden, dann sich verkleiden. Welche „tragische Ironie", Wink des hereinbrechenden Schicksals, schon als er einwilligt:

Hier schmücke du mich! Sieh, dir bin ich ganz geweiht.

Vollends am Schlusse der Szene, als der Gott sein Opfer in der Gewalt hat, weist jedes Wort mit schauerlicher Hintersinnigkeit auf das Ende: wie er „erhöht" werden wird — auf der Spitze der Tanne; wie er „getragen" werden wird — sein Kopf auf dem Thyrsos der Mutter!

DION: Denn wahrlich Kämpfe warten deiner — nach Gebühr.
Folg mir! Geleiter bin ich dir und Rettender.
Zurück führt dich ein andrer. PENTH: Ja, die mich gebar.
DION: Dich allen Augen kundbar. PENTH: Danach zieh ich aus.
DION: Getragen kehrst du... PENTH: Üppige Pracht ist was du sprichst.
DION: In Mutter Händen. PENTH: ..und zu prunken zwingst du mich.
DION: Ja welcher Prunk! PENTH: Mir wird was mir gebührt zu Teil!
DION: Du Hoher, Hoher, hohem Schicksal ziehst du zu,
Ruhm findest du, der aufwärts an den Himmel rührt.

Und dann geht Pentheus in die Vernichtung.

Gewinnt wirklich Euripides in den „Bacchantinnen" das tragische Grundgefüge wieder, das er seit so langem schon aufgelöst hatte? So fragen heißt auf der Ebene unserer Betrachtung das Problem von neuem stellen, das man von je als ein religiöses viel umstritten hat: ob Euripides

Digitized by Google

der Skeptiker als alter Mann in den Schoß des Väterglaubens zurückgekehrt sei. Uns bleibt zu erforschen, ob jener tragische Aspekt, wie er sich bisher darstellte, ungebrochen durch das Ganze geht.

Wie sind die Mächte gestaltet, gegen die Pentheus kämpft? Nachdem zuerst in dem Gott Dionysos der Eroberer sichtbar geworden, dann in dem Chor die fremdländische Ekstase und Besessenheit, die „aus phrygischen Bergen in die weiten Straßen von Hellas" sich ergießt, tritt ein seltsames Paar daher: Tiresias, der alte blinde Seher, und der noch ältere Kadmos. Sie tragen bacchisches Gewand, Epheu im Haar, schwingen Thyrsosstäbe. Sie fassen sich an der Hand, üben sich im Tanzschritt des neuen Gottes und wanken schließlich aufeinander gestützt lächerlich und zuchtlos davon. Inzwischen aber haben sie ihr Wesen enthüllt, besonders als Pentheus ihnen entgegentrat: der Seher, der alte und kalte Fanatiker, der mit sehr bedenklicher theologischer Apologetik das Dogma von dem neuen Gotte verkündet — wie fern jenem Tiresias der Sophokleischen Tragödie, in dem das Schicksal menschliche Stimme gewann! — und dann der gebrechliche Greis, der aus Hauspolitik sich der neuen Lehre verschrieben hat und den Pentheus mahnt:

> Denn ist auch dieser Gott nicht wirklich, wie du sagst,
> So führ ihn doch im Munde, breite ertäuschend aus,
> Er sei — daß Mutter Gottes Semele geglaubt,
> Uns aber Ehre und unserm ganzen Hause wird.

Also ein Mummenschanz, der sehr bitteren Geschmack zurückläßt. Und wie ist der Gott selbst geartet, der alles in echten oder auch erlogenen Rausch hineinzieht? Gewiß, man glaubt seine Macht zu verspüren, und es ist ein großer Zauber, der von dem schönen, fast noch knabenhaften Jüngling ausgeht. Aber hat man nicht behaupten können, Euripides meine mit dieser Gestalt gar nicht wirklich den Dionysos? Eine These, die doch nur darum möglich war, weil es allerdings Augenblicke gibt, in denen man fragen möchte, ob sich hier der Gott in seinen Diener verkappt, oder ob ein kühner Betrüger den Gott agiert. Ist nicht die tragische Höhe schon verlassen, da Pentheus gegen ein Blendwerk zu kämpfen hat? Schlägt nicht das Wunder fast ins Komische um — eine groteske und grausame Komik! — wenn wir aus dem Munde des Gottes hören, wie er den Pentheus verblendet habe, einen Stier an die Krippe zu fesseln, da er den Gott zu fesseln meinte? Ist nicht dieser Gott, statt erhabener Repräsentant des Schicksals zu sein, bewegt von sehr irdischer Rachsucht?

Digitized by Google

DIONYSOS: Dionysos, an dein Werk denn! Bist jetzt nicht mehr fern.
An ihm nimm Rache!
Er soll mir ein Gelächter den Thebanern sein,
Ihn weibgestaltet führ ich mitten durch die Stadt
Ob seines Drohens, drin er jüngst ein Meister war.

Am Schluß vollends enthüllt sich der Unwert dieses Gottes, wenn er gemessen wird an der sittlichen Forderung der Menschen. Er muß sich von Kadmos vorrücken lassen:

An Grimm nicht Göttern ziemts zu gleichen Sterblichen —

und weiß nur eine matte Entgegnung, mit der er die Schuld auf den höchsten Zeus hinüberwirft. So wenig Größe bleibt dem, was zuerst alles zu erobern oder zu vernichten schien.

An dem Kämpfer gegen dieses Schicksal wird Ähnliches deutlich. Gewiß war in Pentheus' Energie des unbedingten Wollens etwas, was an Sophokleische Helden erinnert. Aber schon dieses trennt ihn, daß an der Tragik andere neben ihm mittragen: wahrhaft ergreifend Agaue die Mutter, dazu ihre Schwestern, am Schluß sogar Kadmos. Mehr noch, an Pentheus selbst nimmt man Züge wahr, die tragischer Höhe widerstreben. Bildende Kunst stellte ihn oft dar, wie er als kriegerischer Held gegen die Mänaden kämpft, und so hatte wahrscheinlich schon Äschylus gedichtet. Hier aber wird dieses Motiv gekreuzt durch ein anderes. Seine Neugier, merkt man, ist gereizt und mit ihr seine Lüsternheit, und er läßt sich nach einigem Sträuben nicht ungern das Wagnis aufreden, in Weiberkleidung unter die Weiber zu schleichen. So tief entwürdigt der Dichter seinen Helden. Wenn Sophokles den Aias in der Erniedrigung zeigt, so richtet er alles darauf, ihn wiederherzustellen. Pentheus aber kehrt erst als zerstückelter Leichnam in den Kreis zurück, den er in der lächerlichen Verkleidung verlassen hatte. In sein Heldentum hat der Dichter ein Stück menschlicher Niedrigkeit gemischt, wie das große Schicksal in diesem Drama an Erhabenheit einbüßt durch einen Zusatz von Absurdität und einen Mangel an sittlicher Würde. So wird der tragische Aspekt des Lebens, der in dieser Dionysostragödie sich noch einmal zu erheben schien, um seine letzte Erfüllung und Wirkung gebracht. Der Dichter steht nicht ein für seinen Helden, weil er unbedingte Menschengröße nicht mehr zu sehen vermag und deshalb nicht mehr gestalten will. Die Schicksalsmächte aber hat er zu sehr durchgrübelt, als daß ihre Majestät ihm noch unerschütterter Glaube wäre. Pentheus ist königlicher Kämpfer, blinder Draufgänger und lüsterner

Digitized by Google

Schwachkopf in Einem, Dionysos zugleich sieghafter Gott und verblendender böser Dämon. Denn Euripides findet im Leben immer das Tragische und das Untragische und Widertragische zugleich. Das hohe und das niedere Bild der Dinge verschlingt sich ihm nicht wie dem Shakespeare so, daß das eine das andere hebt und beide in ungeheurer Spannung eine Welt erzeugen, vielmehr durchdringen sie sich, das eine hebt immer das andere auf, und statt reinen Lichtes gibt es einen schwankenden, wenn auch farbenvollen und bezaubernden Schein. Das Jahrhundert der hohen Tragödie war abgelaufen, als dieses Spiel nach dem Tode des Meisters an seinem zerrütteten Volke verwirrend, aufreizend und ergreifend vorüberzog.

Digitized by Google

DREI GRIECHISCHE BILDNISSE AUS DEM FÜNFTEN JAHRHUNDERT VOR CHRISTUS

VON

HANS SCHRADER

I

Daß es bei den Griechen eine hochentwickelte Bildniskunst gegeben hat, ist im weiteren Kreise der Altertumsfreunde wenig bekannt. Die Büstensäle des kapitolinischen oder des Neapler Museums mit ihren endlosen Reihen meist unbenannter Porträtköpfe — überwiegend Dutzendarbeiten von Kopisten der römischen Kaiserzeit, Überreste der reichen Ausstattung römischer Prunkgärten oder Bibliotheken — sind wenig anziehend, ja durch das enge Nebeneinander von Werken sehr verschiedener Zeiten eher verwirrend, und in den Antikensammlungen diesseits der Alpen fesseln mehr als die vereinzelten Bildnisköpfe die griechischen Grabreliefs, in denen das Individuelle fast niemals angedeutet, das Menschenleben wie in eine verallgemeinernde Ferne gerückt erscheint. Wenn man die bekannte Tatsache hinzunimmt, daß die griechische Kunst im allgemeinen auf das Typische, nicht auf das Individuelle ausgegangen ist, so drängt sich die Frage auf, ob denn im alten Griechenland eine Porträtkunst in unserem Sinne überhaupt möglich gewesen sei. Die Antwort — sie wird manchen Bewunderer griechischer Kunst überraschen — muß lauten: es gibt wirklich eine griechische Bildniskunst von selbstständiger Bedeutung, langsam entwickelt, aber in diesem ruhigen Aufstieg zu einer Höhe gesteigert, die hinter keiner modernen Porträtkunst zurückbleibt. Ein Versuch, diesen Verlauf als Ganzes zu überblicken, würde die Grenzen dieses Aufsatzes sprengen. Wir beschränken uns hier darauf, eine der früheren Stufen dieser Entwicklung durch eingehende Betrachtung einiger wichtiger Werke ins Licht zu rücken, das Porträt der klassischen Zeit, der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr., also gerade der Epoche der griechischen Kunst, die das Typische der Menschengestalt zur klarsten und abgerundetsten Form geläutert hat. Wie sahen Bildnisse der Zeit der Parthenonskulpturen aus? Der große Meister, der im Parthenonfriese das festlichste Ereignis des festereichen Athen,

Digitized by Google

die Prozession der Panathenäen, zu schildern hatte, wie so anders stand er zu seiner Aufgabe, als etwa ein Ghirlandajo, wenn er eine Darstellung des Marienlebens zum Anlaß einer Schilderung der zeitgenössischen Florentiner Gesellschaft nimmt. Wenn dieser die legendare Geschichte in die volle Wirklichkeit rückt, indem er zum Beispiel die die Wöchnerin besuchenden Frauen mit den Porträtzügen vornehmer Florentinerinnen darstellt, so hebt jener das alle vier Jahre wiederkehrende wirkliche Erlebnis in den Bereich des Überirdischen, des Göttlichen, indem er statt Individuen Typen gibt, nicht diesen oder jenen jugendlichen oder greisen Athener, dieses oder jenes vornehme Mädchen, sondern den Jüngling, den Greis, das Mädchen. Wie Kekule sich ausdrückte: es ist, als ob in dem Reiterzuge immer derselbe Jüngling auf demselben Pferde an uns vorüberritte, aber in unendlicher, unerschöpflicher Abwechslung der Haltung und Bewegung von Roß und Reiter. Der große Staatsmann, dessen starker Wille dies Wunderwerk der Kunst ins Leben gerufen hat — Perikles, ist zu seinen Lebzeiten porträtiert worden. Von diesem Bildnis wollen wir ausgehen.

II

Die beiden inschriftlich gesicherten Kopien des Perikles-Bildnisses haben die Gestalt der Herme, eines mannshohen rechteckigen Pfeilers, an dessen Vorderseite etwa in halber Höhe das Kennzeichen des männlichen Geschlechts, an dessen Seitenflächen oben an Stelle der Arme rechteckige kurze Balken eingezapft sind, während das obere Ende in eine männliche Brust übergeführt ist, auf der der Kopf aufsitzt — also eine wohl von einer alten Idolform abzuleitende Abkürzung der männlichen Gestalt. Die beiden mit Inschrift versehenen Hermen sind in einer Villa bei Tivoli gefunden worden, auf deren Boden in der Renaissancezeit eine lange Reihe inschriftlich bezeichneter Bildnishermen entdeckt worden ist. Offenbar hatte der antike Besitzer den Ehrgeiz, eine möglichst stattliche Sammlung von Bildnissen berühmter Griechen zusammenzubringen, wobei es ihn nicht störte, wenn zwei Kopien des gleichen Vorbildes vorkamen. Das eine, in das Britische Museum gelangte Stück (Abb. 1, 2 nach Arndt-Bruckmann, Griechische und Römische Porträts Taf. 411, 412) ist eine sogenannte Hermenbüste, das heißt Brust und Kopf sind vom Hermenschaft abgeschnitten und waren einst auf einem besonders gearbeiteten, vielleicht aus billigerem Stoff hergestellten Schaftstück aufgestellt. An den Seitenflächen erscheinen die Zapflöcher für die Arm-

Digitized by Google

balken — diese selbst sind an Marmorhermen niemals erhalten, waren also wohl, wenn überhaupt angebracht, aus Holz gefertigt, vielleicht in Erinnerung an den Ursprung der Form aus einem urtümlichen Holzidol. Der Name des Dargestellten ist auf der Vorderseite dicht über dem unteren Rande eingetragen: Perikles. Die Schriftformen weisen in das letzte vorchristliche Jahrhundert. Aus dieser Zeit stammt wohl auch die Büste selbst. Das zweite, inschriftlich bezeichnete Exemplar, im Vatikan, ist von einem vollständigen Hermenschaft abgebrochen (Abb. 3); die Inschrift, ausführlicher gefaßt als die eben erwähnte, steht in drei Zeilen ein wenig unterhalb der Brust: Perikles, Sohn des Xanthippos, von Athen. Die Schrift ist spät, gehört vermutlich erst dem dritten nachchristlichen Jahrhundert an. Die Arbeit aber ist eher älter, vielleicht aus der gleichen Zeit wie die Hermenbüste in London. Wenn die beiden offenbar nach dem gleichen Vorbilde gearbeiteten Köpfe doch sehr verschieden wirken, so liegt das nicht so sehr an der Einzelausführung wie an der Haltung. Das vatikanische Exemplar zeigt eine leichte Drehung des Kopfes zur linken Schulter, aus der sich für den dem Schaft gerade gegenüber stehenden Beschauer die in aller Bildniskunst so beliebte Dreiviertelansicht des Gesichts ergibt. Der Blick ist leicht gesenkt, der Augapfel durch das sehr breite und weit vortretende Oberlid beschattet, wodurch der Ausdruck etwas trübes, ja düsteres erhält. Sehr anders die Haltung in der Londoner Büste. Wohl findet sich auch hier die Drehung des Kopfes zur linken Schulter, aber müde sinkt der Kopf in den Nacken und ein wenig aufwärts richtet sich der Blick. Dieser Blickrichtung entsprechend ist das Auge weiter geöffnet, das Oberlid wohl auch breit, aber flacher anliegend, nicht deckelartig vorkragend. Der Mund, dort fast geschlossen, ist hier weiter geöffnet, fast als ob ihm ein Seufzer entschlüpfe. Denn auch hier ist die Stimmung ernst, resigniert. Schon diese Verschiedenheit der Haltung weist darauf hin, daß die beiden Hermen nur einen Auszug aus einem Ganzen geben, vermutlich aus einer ruhig aufrecht stehenden Gestalt, wie denn überhaupt dem fünften Jahrhundert die uns so selbstverständliche Beschränkung des Bildnisses auf den Kopf fremd ist. Erst im vierten Jahrhundert scheint die Halbfigur, noch später, in hellenistischer Zeit, die Herme üblich zu werden — so stark war in der Zeit des hohen Stils das Gefühl, daß das Bildnis die ganze Gestalt des Menschen wiedergeben sollte.

Fragt man nun, in welcher der beiden Periklesbermen die Haltung

Digitized by Google

des Kopfes der der vorauszusetzenden Statue entspreche, so ist die Antwort leicht. Die vatikanische Büste gibt eine in Hermenporträts durch-

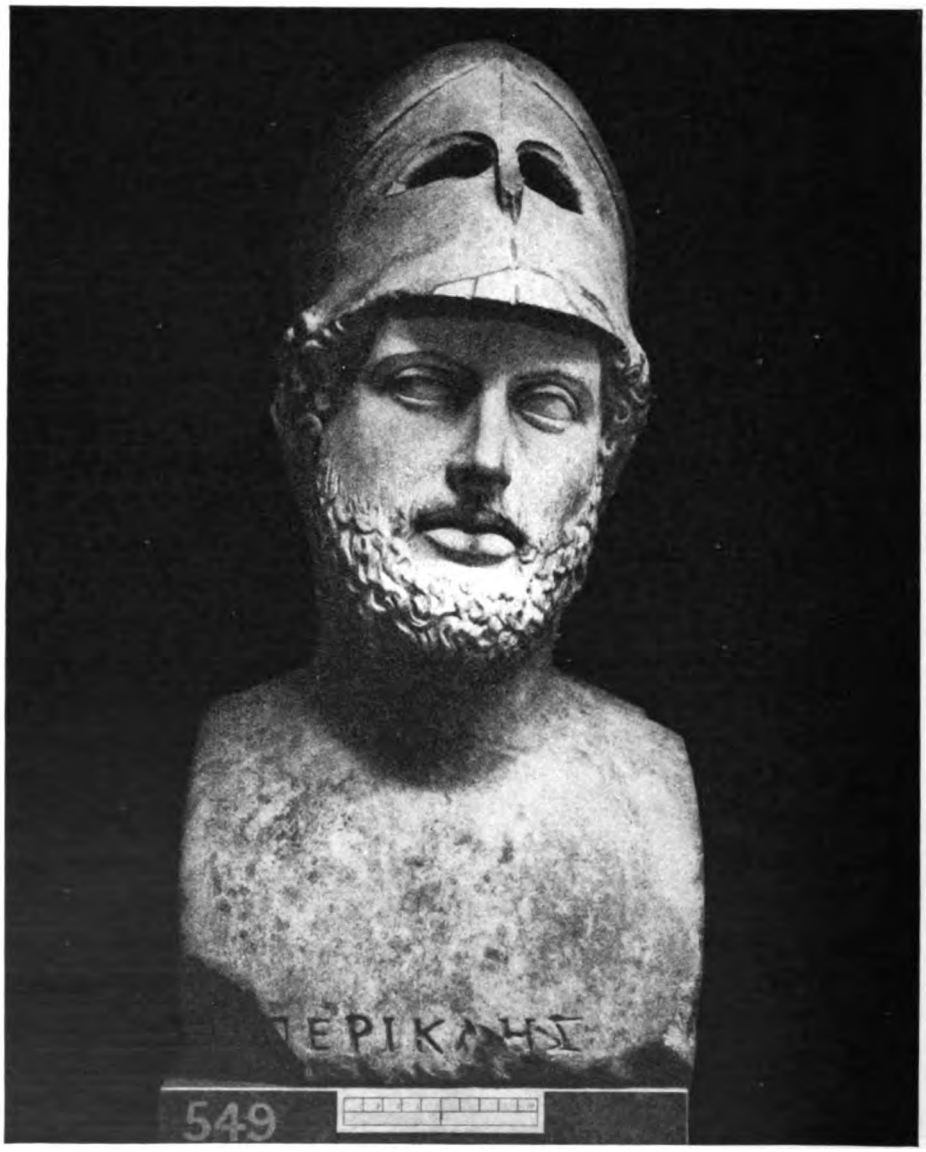


Abb. 1. Hermenbüste des Perikles. Britisches Museum. London.

aus übliche, die des britischen Museums eine ungewöhnliche Haltung, die auch offensichtlich bei der Wiedergabe bedeutende und nicht ganz überwundene Schwierigkeiten verursacht hat. In der Seitenansicht (Abb. 2)

Digitized by Google

erscheint der Hals viel zu kurz und wie verschwollen. Diese in der Vorderansicht verschwindende Unvollkommenheit wird leicht in Kauf genom-

Abb. 2. Hermenbüste des Perikles. Britisches Museum. London.

men für den starken Eindruck, den die eigentümliche müde Haltung des Londoner Kopfes hervorbringt. Wie sehr von dieser Gesamthaltung auch die Wirkung der besonderen Arbeit an Augen und Mund abhängt,

Digitized by Google

das lehrt am besten ein Vergleich des auf der Insel Lesbos entdeckten und in die Berliner Museen gelangten Kopfes, dessen knapp zugeschnit-

Abb. 3. Herme des Perikles (nach Abguß). Vatikan. Rom.

tenes Bruststück wie in vielen ähnlichen Fällen zum Einsetzen in eine Herme oder Hermenbüste bestimmt war (Abb. 4). Die Bildung von Augen und Mund entspricht der des Londoner Exemplars. Trotzdem hat man bei der Gipsergänzung der Herme dem Kopfe ungefähr die Haltung der vatikanischen Büste gegeben, geleitet von der Unterfläche des antiken Bruststückes, dem man glaubte wagerechte Lage geben zu sollen. Möglich, daß damit die Absicht des antiken Kopisten richtig getroffen ist — jedenfalls wird bei dieser Haltung der Ausdruck unerfreulich leer und nüchtern. So werden wir gut tun, uns für die Beurteilung des Periklesbildnisses an das Londoner Exemplar zu halten, das den Gesamteindruck der Statue, soweit das ein verkürzter Auszug vermag, am treusten wiedergibt.

Es ist kein Zweifel, daß diese Statue in dem Bildnis des Perikles zu suchen ist, das Pausanias auf der Burg von Athen gesehen hat, kein Zweifel auch, daß diese Statue — vermutlich nicht ein vom athenischen

Digitized by Google

Volke errichtetes Ehrendenkmal, sondern ein Weihgeschenk des Perikles selbst an die Burggöttin — gleichzusetzen ist mit dem von Plinius er-

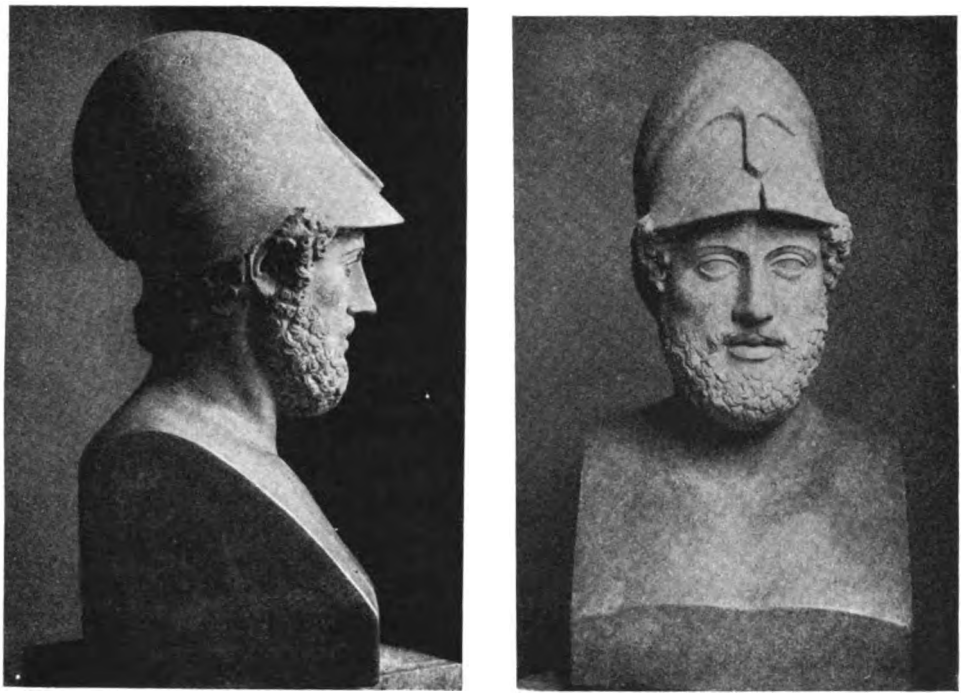


Abb. 4. Marmorkopf des Perikles (nach Abguß). Staatliche Museen. Berlin.

wähnten Werk des zeitgenössischen Bildhauers Kresilas: „er schuf auch einen Perikles, der Olympier genannt, würdig des Beinamens." Beide Angaben zusammengenommen führen weiter und können uns einen Anhalt geben bei dem Versuch, uns von der verlorenen Gesamtgestalt des Perikles eine Vorstellung zu bilden.

III

Pausanias erwähnt bei Gelegenheit des Periklesbildes auf der Akropolis, daß an anderer Stelle der Burg nebeneinander der Vater des Perikles, Xanthippos, der berühmte Sieger über die Perser beim Vorgebirge Mykale, und der Dichter Anakreon aufgestellt seien. Dies Paar war ohne Zweifel so nebeneinander gestellt, weil Anakreon, durch die Pisistratiden an ihren kunstfreundlichen Hof gerufen, dem Xanthippos als Verwandten der Herrscherfamilie nahe gestanden hat, wie denn auch aus einem Gedicht des Sängers eine Anrede an den „großen" (das heißt offenbar

Digitized by Google

Abb. 5. Marmorstatue des Anakreon. Glyptothek Ny-Carlsberg. Kopenhagen.

groß gewachsenen) Xanthippos angeführt wird. Es liegt überaus nahe und ist schon von H. Brunn vermutet worden, daß diese drei Bildnisse, Perikles, sein Vater Xanthippos und der ionische Dichter, zusammengehören und von Perikles, dem in der Reihe jüngsten, gestiftet worden sind. Und es ist mindestens wahrscheinlich, daß dafür derselbe Meister, eben Kresilas, herangezogen worden ist. Nun hat es ein gutes Glück gefügt, daß wir das Anakreonbildnis als Ganzes kennen — die aus Villa Borghese in die Glyptothek Ny-Carlsberg in Kopenhagen gelangte Statue (Abb. 5 nach einer neuen der Direktion der Glyptothek verdankten Aufnahme), offenbar eine Marmorkopie nach einem Bronzewerk, sicher zu benennen seit dem Funde einer mit Namen bezeichneten, im Kopftypus übereinstimmenden Hermenbüste im Kapitolinischen Museum. Die Statue ist von mäßiger Arbeit, ihr Kopf, stark beschädigt, geputzt und überarbeitet, macht einen besonders manirierten Eindruck. Immerhin gibt die Figur das Ganze der Gestalt, und in der langen Reihe der Wiederholungen des Kopfes befindet sich ein vorzüglich gearbeitetes, offenbar dem Vorbilde mit Sorgfalt

Digitized by Google

und Treue nachgeschaffenes Stück, der Kopf der Berliner Museen (Abb. 6, 8, Tafel 10). Er ist wie der Perikleskopf der gleichen Sammlung zum Einsetzen in eine Herme oder Hermenbüste gearbeitet, doch nicht, wie jene, in eine moderne Gipsherme eingelassen. Man hat sich vielmehr damit begnügt — gewiß mit Recht — dem Kopfe die Haltung zu geben, die er in der borghesischen Statue hat; auch die moderne Ergänzung der Nasenspitze ist kürzlich entfernt worden. Die lebendige Haltung wird geradezu gefordert durch den wie redend oder singend geöffneten Mund. Überhaupt entspricht die Statue sehr gut der von Pausanias gegebenen Beschreibung: „die Haltung ist so wie sie bei einem in Weinseligkeit singenden Mann sein würde". Nackt, bis auf ein schalartig eng um den Oberkörper gelegtes Mäntelchen, steht der Dichter da, ein kräftiger, eher untersetzter Mann mit Vollbart und reichem nur über der Stirne ein wenig gelichteten Haupthaar. Die Nacktheit und die um die Stirne gelegte Binde deuten auf das festliche Symposion, das der Dichter mit seinem Gesange belebt. Er begleitet sich selbst auf der Lyra, die im linken Arm etwa wagrecht liegend zu ergänzen ist, während die rechte Hand, quer über die Brust hin den Saiten genähert, das Schlaginstrument führt. Dabei legt der Sänger das Haupt auf die Seite und ein wenig in den Nacken, wie wir es so oft bei Sängern auf Vasenbildern beobachten. Wie an den Händen so ist auch an den Beinen manches ergänzt, so namentlich das rechte Knie mit seiner Umgebung und offenbar gerade dies wenig glücklich. Aber soviel ist sicher, daß in der Art des Standes mit breit neben einander gestellten Füßen nicht wirklich Trunkenheit angedeutet ist Vielmehr hat man durchaus den Eindruck eines wohl heiter gestimmten aber in voller Selbstbeherrschung seine Glieder meisternden kraftvollen Mannes. Die jetzt auffällige Schwere der Figur trat im Bronzeoriginal sicherlich weniger hervor als in der Marmorkopie, der nach der bekannten Kopistengewohnheit zum Zweck größerer Festigkeit ein dicker Baumstamm zugefügt wurde, wie auch die Unterschenkel durch einen Marmorsteg verbunden waren, dessen Ansätze noch erhalten sind.

Der feste Stand, durch das Vortreten der Hüfte auf der Standbeinseite verdeutlicht, die Rahmung des Oberkörpers durch das Gewand, besonders auffällig in der Art wie der Gewandbug unter dem rechten den Körper überkreuzenden Arm ihm parallel geführt ist und wie sich die Falten an die linke Hüfte anschmiegen und hier die leichte Schwingung

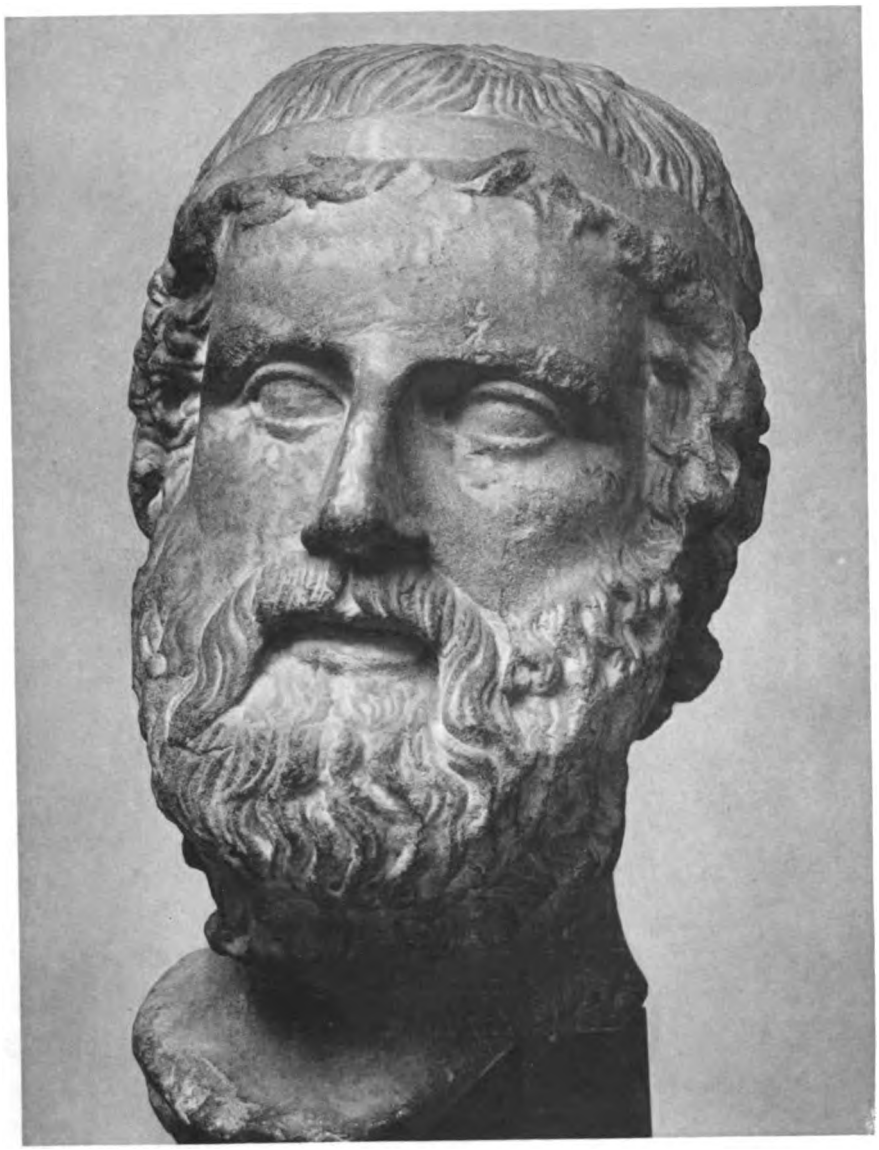
Digitized by Google

des Körperumrisses betonen, alles dies ergibt ein Gesamtbild von eindrucksvoller Schlichtheit, in welchem der Kopf weit mehr durch seine lebendige

Abb. 6. Marmorkopf des Anakreon. Staatliche Museen. Berlin.

Haltung als etwa durch Individualisierung wirkt. Ja, für den ersten Anblick bleibt er in den Grenzen des Typus wie wir ihn auf wenig jüngerer Stufe etwa in den bärtigen Köpfen des Parthenonfrieses (vgl. Abb. 9)

Digitized by Google



ANAKREON

MARMORBÜSTE IN DEN STAATLICHEN MUSEEN-BERLIN

Digitized by Google

Digitized by Google

vor uns sehen. Nur in der Anordnung von Haar und Bart fallen Besonderheiten auf, die auf eine bestimmte Persönlichkeit hindeuten und bei genauerem Zusehen zeigen sich auch in der Gesichtsbildung feine individuelle Züge, genau so wie am Perikleskopf, zu dessen Einzelbetrachtung wir jetzt zurückkehren. Der Dichterkopf wird uns helfen, das Besondere im Kopf des Staatsmannes klarer zu erfassen. Denn es ist erstaunlich, wie stark, bei aller Übereinstimmung der Hauptzüge, alle Einzelheiten verschieden sind, wie sehr alles Einzelne hier und dort zur Charakteristik dient.

Den Kopf des Staatsmannes deckt der zurückgeschobene korinthische Helm, der das von Perikles so oft bekleidete Staatsamt des Strategen andeutet. Und wunderbar sind zu den glatten, am Bronzeoriginal sicher blank polierten Flächen der Sturmhaube die knappen festen Formen des Gesichts gestimmt, der kurz geschnittene krause Bart, der die fast schwere Rundung des Kinnes klar hervortreten läßt, und das kurzlockige Haar, das nur vor den Ohren ein wenig länger gehalten über den Helmrand überquillt. Nirgends etwas Überflüssiges, geschweige denn Weichliches. Knapp sind die Wangen geformt, ein wenig eingefallen, so daß die Jochbeine leicht hervortreten. Streng wagerecht stehen im Gesicht Augen und Mund, wie im Profil Stirn- und Nasenlinie nur einen flachen Winkel bilden. Von der Nasenwurzel steigen zwei zart angedeutete Falten senkrecht auf. Am meisten persönlich wirkt der breite Mund mit schmaler fein geschwungener Oberlippe und ungewöhnlich breiter und fleischiger Unterlippe, umrahmt vom kurz gehaltenen Bart, so jedoch, daß unter der Unterlippe der Bart ein Stück weit wegrasiert ist, die Enden des Schnurrbartes um die Mundwinkel herum scharf umbiegen. Hier scheint sich eine starke Sinnlichkeit zu verraten, wie sie in der Vergröberung böswilliger Verleumdung dem Staatsmann nachgesagt wird. Aber dies ist doch nur ein Nebenzug in dem klaren und festen Gesamtbilde. Und das drückt die vornehme, nie gestörte Ruhe in Haltung und Miene, Kleidung und Rede, die ihm Bedürfnis war, die die Zeitgenossen an ihm bewunderten, vollendet und überzeugend aus. Selbst beherrscht herrschte er über die Masse. Aber nun doch diese fast müde Haltung, diese Resignation in dem aufwärts gerichteten Blick, in dem leisen Seufzer, den die Lippen zu entlassen scheinen. Vielleicht ist gerade darin etwas Allerpersönlichstes erfaßt und wiedergegeben, die Resignation, die der Vornehme und Feine, durchaus künstlerisch Gesinnte tagtäglich üben mußte, wenn er seine

Digitized by Google

Aufgabe, den Demos, den ewig unvernünftigen und unbeständigen, zu leiten allem Ekel zum Trotz erfüllen wollte.

Wie klar und heiter daneben das Bild des Dichters und Sängers! Breiter und voller das Antlitz, die Stirn nicht verdüstert durch den Schatten des Helmvisiers, sondern hell und frei, leicht umspielt von dem längeren aber ein wenig gelichteten Haar, das die Binde so dicht andrückt, daß die kräftig umbiegende Wölbung des Schädels deutlich wird. Auch der Bart voller und länger, gleichsam in zwei Absätze gegliedert, indem am Halse, unter dem Kinn eine Reihe lustiger Spirallöckchen hervortritt. Dabei stimmt nun doch die Architektur des Kopfes mit der des Perikles überein: die gleiche streng wagerechte Stellung der Augen und der scharf betonten Brauenbogen wie des breiten Mundes, die gleiche unter dem Bart fühlbare schwere und runde Form des Kinnes, der um die Mundwinkel eckig umbiegende Schnurrbart. Man wird nicht zweifeln, daß Kekule richtig gesehen hat, wenn er beide Köpfe dem gleichen Künstler zuwies, dem Kresilas. Und wenn Plinius dessen Porträtkunst durch die Bemerkung charakterisiert, das Wunderbare habe darin gelegen, daß sie vornehme Männer noch vornehmer machte, so wird man dies Urteil, so epigrammatisch zugespitzt es ist, angesichts der beiden besprochenen Bildnisse verstehen: er hat das Feinste und Tiefste im Wesen der Dargestellten herauszuheben verstanden, dort die Selbstbeherrschung des geborenen Herrschers und die Resignation des mit seinen feinsten Anlagen den Masseninstinkten Wiederstrebenden — hier die heitere Lebensweisheit des im Musendienst frisch und jung gebliebenen alternden Dichters.

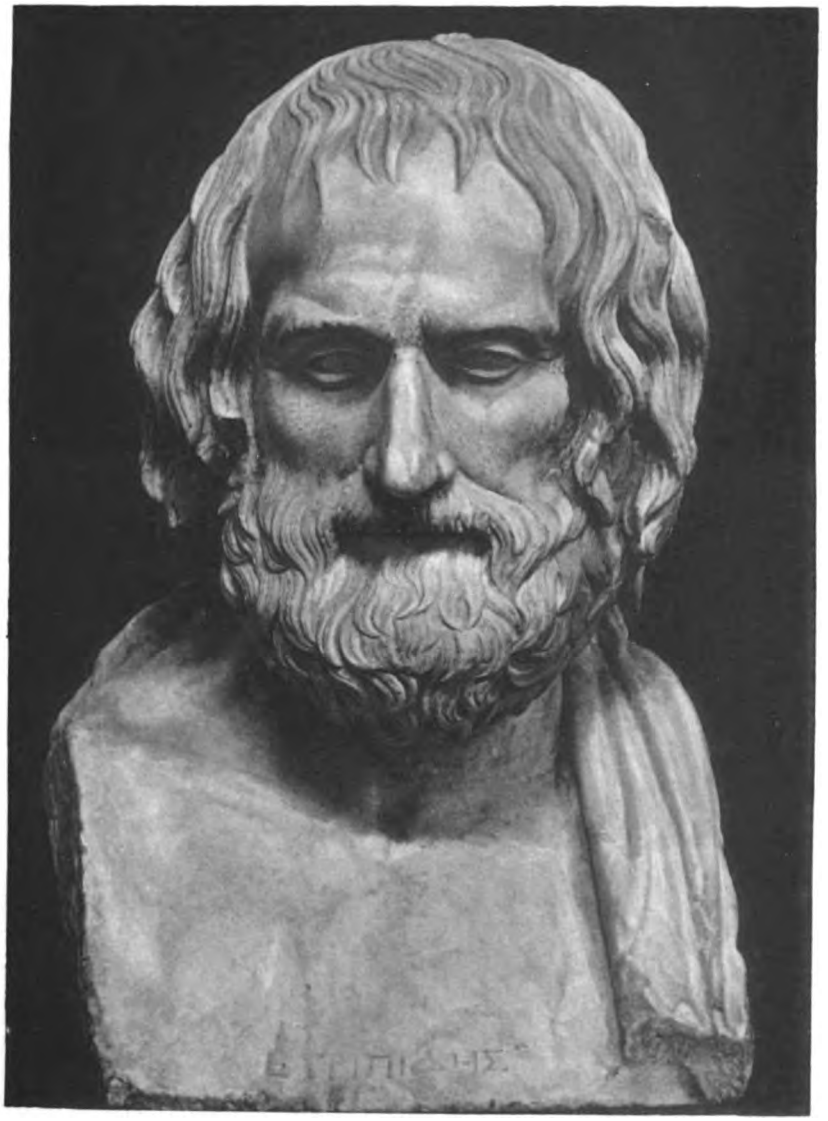
Ist damit die Eigenart beider Bildnisse richtig erfaßt, so ist, meine ich, auch die Zugehörigkeit eines dritten klar — des eindrucksvollsten Porträts, das uns aus der Zeit des hohen Stils gerettet ist, des Euripides.

IV

Der Kopf des Euripides ist uns in sehr zahlreichen Wiederholungen erhalten. Wir heben drei heraus.

Die Benennung ist gesichert durch die Hermenbüste des Neapler Museums, an deren unterem Rande der Name des Dichters ohne jeden Beisatz — wie an der Periklesbüste in London — verzeichnet ist. Das Stück ist von sorgfältiger Arbeit und zeigt den Kopf in charakteristischer Haltung, die besser als die verbreiteten Aufnahmen unsere Tafel 11 (hergestellt durch Vergrößerung aus einer Alinarischen Gruppenaufnahme)

Digitized by Google



EURIPIDES
HERMENBÜSTE IM NATIONALMUSEUM-NEAPEL

Digitized by Google

Digitized by Google

erkennen läßt: das Haupt ist gesenkt, mit deutlicher Wendung zur rechten Schulter, mit sinnendem Auge vor sich hinblickend, abgeschieden von

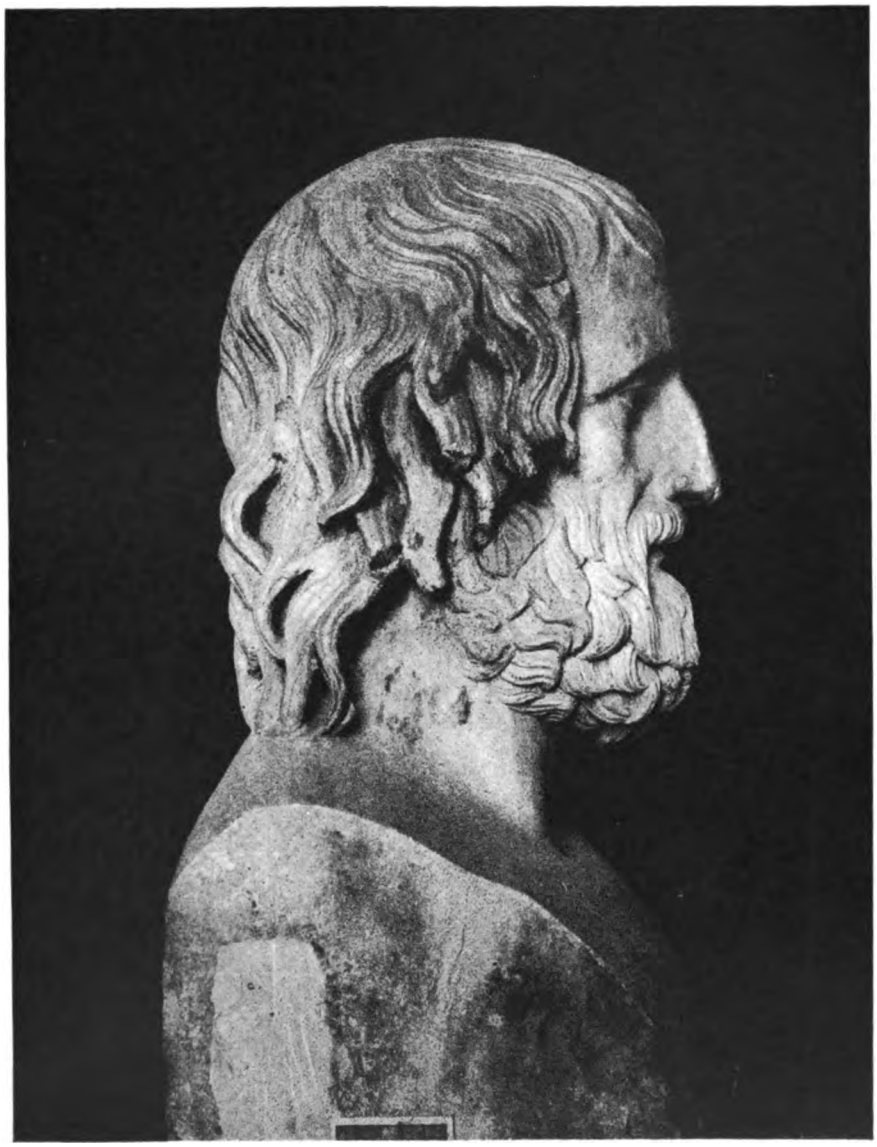


Abb. 7. Hermenbüste des Euripides. Mantua.

der Wirklichkeit, ganz dem Innenleben hingegeben. Leider ist die Nase größtenteils ergänzt. Sie ist erhalten an der Hermenbüste in Mantua, die also namentlich für die Profilansicht maßgebend sein muß (Abb. 7 nach Arndt-Bruckmann a. a. O. Taf. 36). Als dritte Wiederholung wird hier

Digitized by Google

die Hermenbüste in Berlin abgebildet (Abb. 10 nach dem Original, Taf. 12 nach einer Aufnahme des Frankfurter Abgusses, die ich stud. R. Stein-

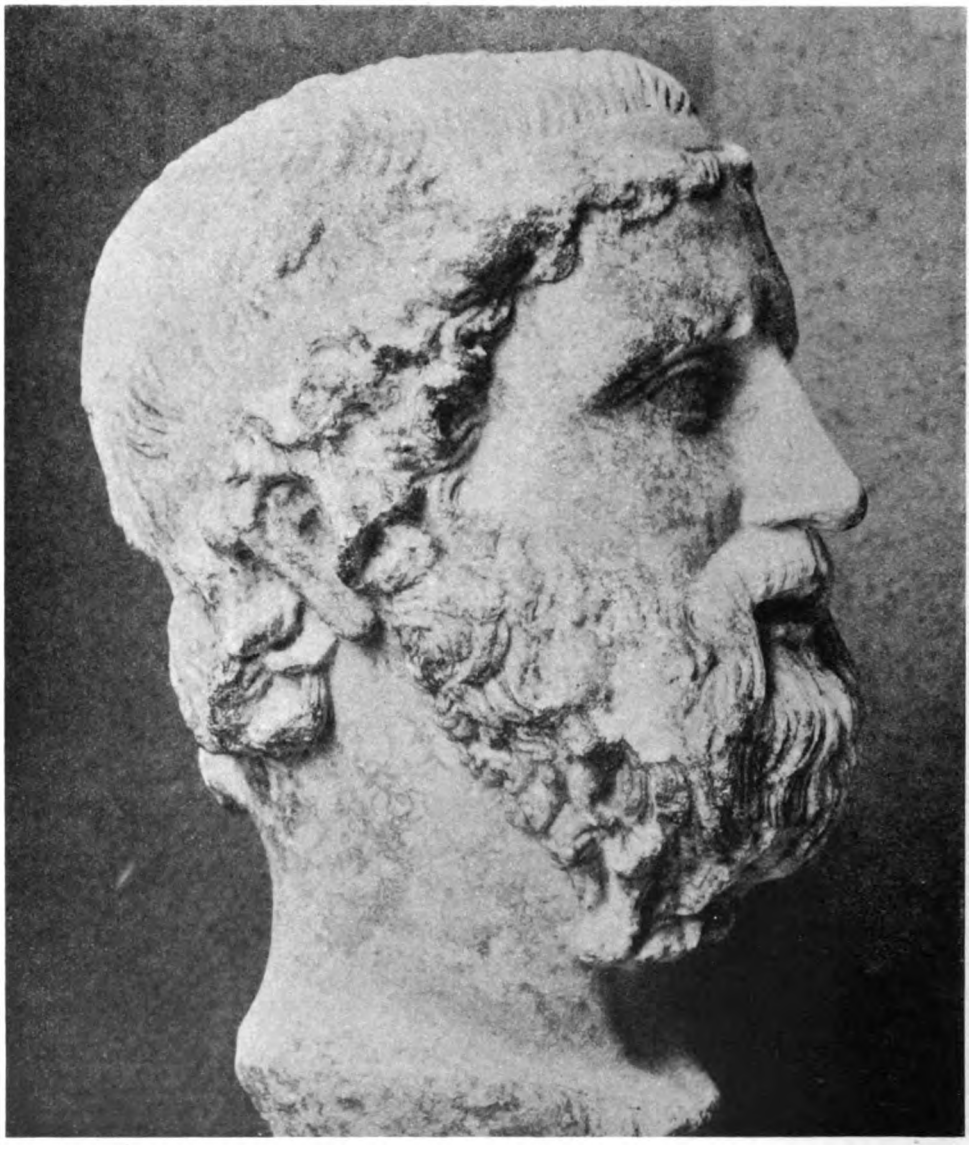
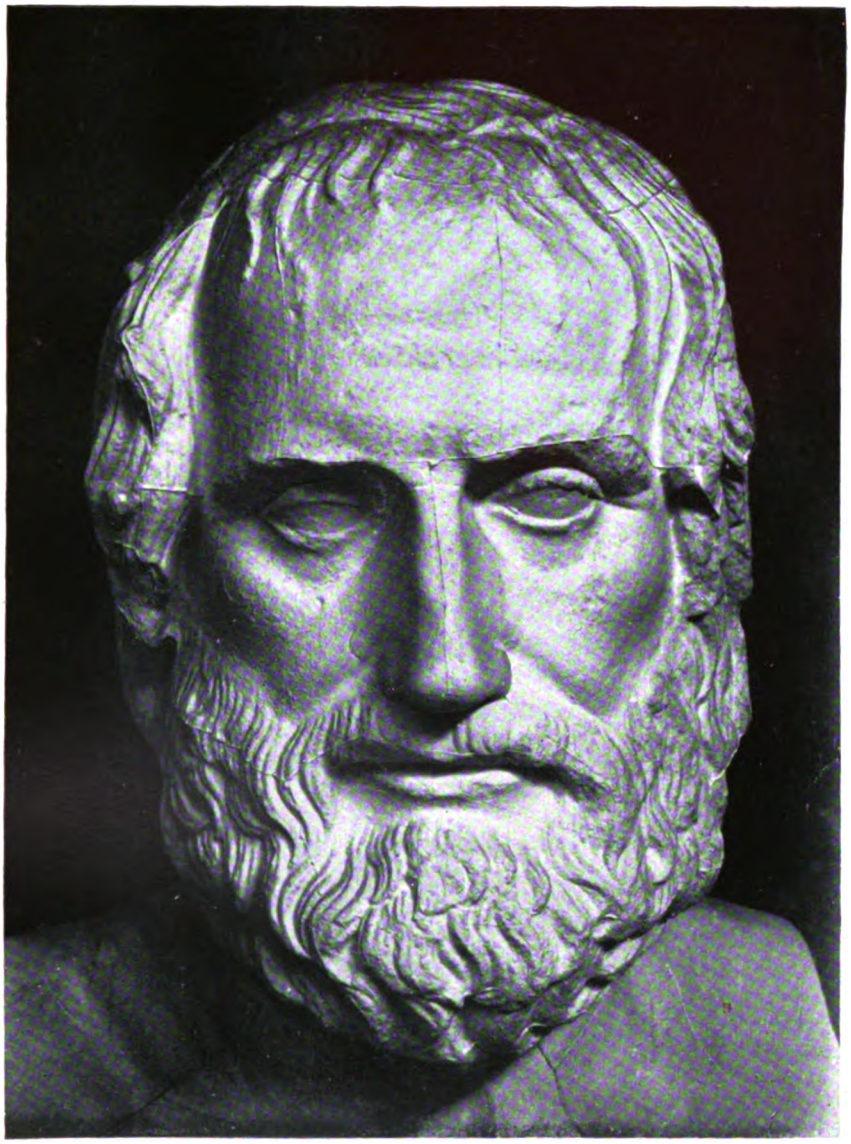


Abb. 8. Marmorbüste des Anakreon. Staatliche Museen. Berlin.

bach verdanke). Sie gibt, obwohl an den Lockenenden stark beschädigt, an Nase und Oberlippe ergänzt und mit Säuren geputzt, den Ausdruck des Kopfes, vielleicht gerade wegen der knapperen Umrahmung durch das Haar, besonders stark und wie konzentriert, ernsthafter und weniger weich.

Digitized by Google



EURIPIDES
MARMORBÜSTE IN DEN STAATLICHEN MUSEEN · BERLIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Architektur des Kopfes, die kräftige Teilung durch die wagerechte Lage der fein und scharf gezogenen Brauenbogen wie der Augen und des

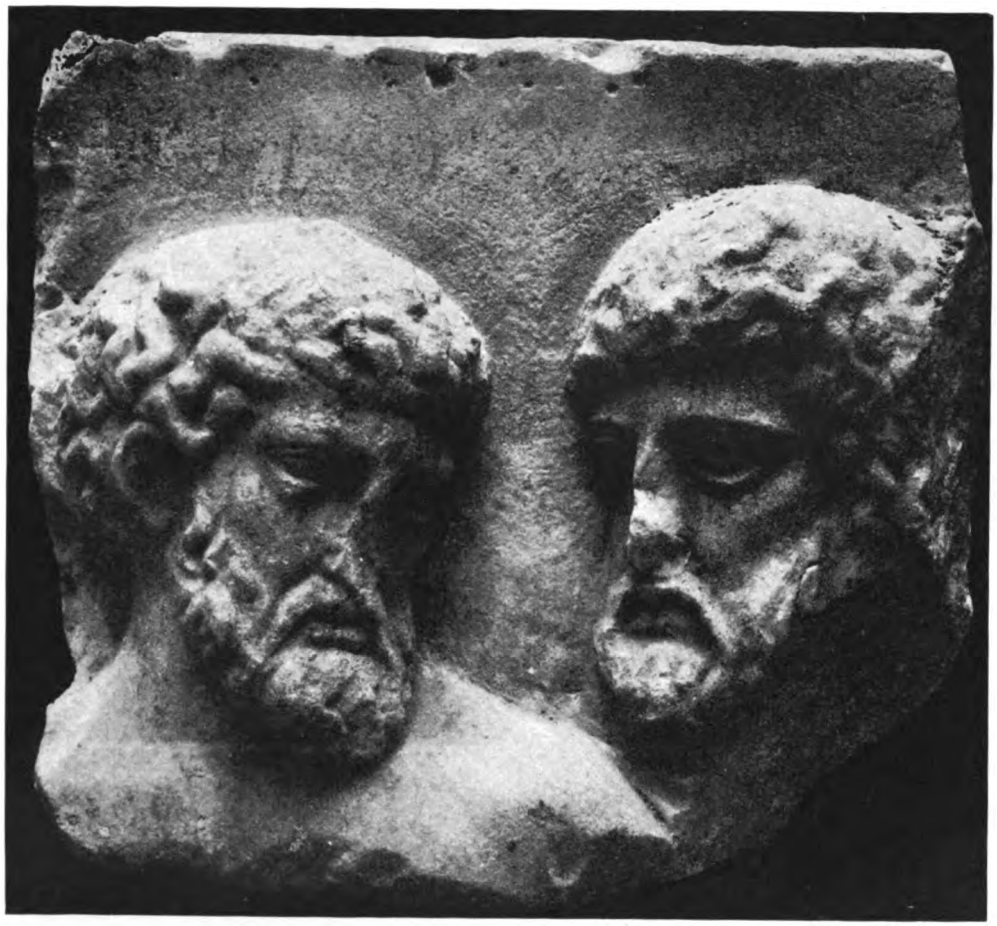


Abb. 9. Bruchstück vom Nordfriese des Parthenon. Estensische Sammlung. Wien.

Mundes, dessen Horizontale durch den Schnitt des vollen Schnurrbartes betont wird, ist die gleiche wie am Perikles und Anakreon. Und wie an diesen ist durch die Haltung und durch die Modellierung bestimmter Teile in das Typische ein persönlicher Ausdruck von nachhaltiger Kraft hineingelegt. Am Euripides ist entscheidend der Gegensatz der tief eingesenkten Augen und des vom Barte beschatteten feinen Mundes mit den schmalen ganz unsinnlichen Lippen zu der wie leuchtenden Stirn, deren mächtige, schön gewölbte Kuppel lange, enganliegende Haarsträhnen noch klarer herausmodellieren, während die in

Digitized by Google

weichen Wellen bis auf die Schultern herabfallenden Locken um das Antlitz einen tiefschattenden Rahmen bilden. In Augen und Mund ist

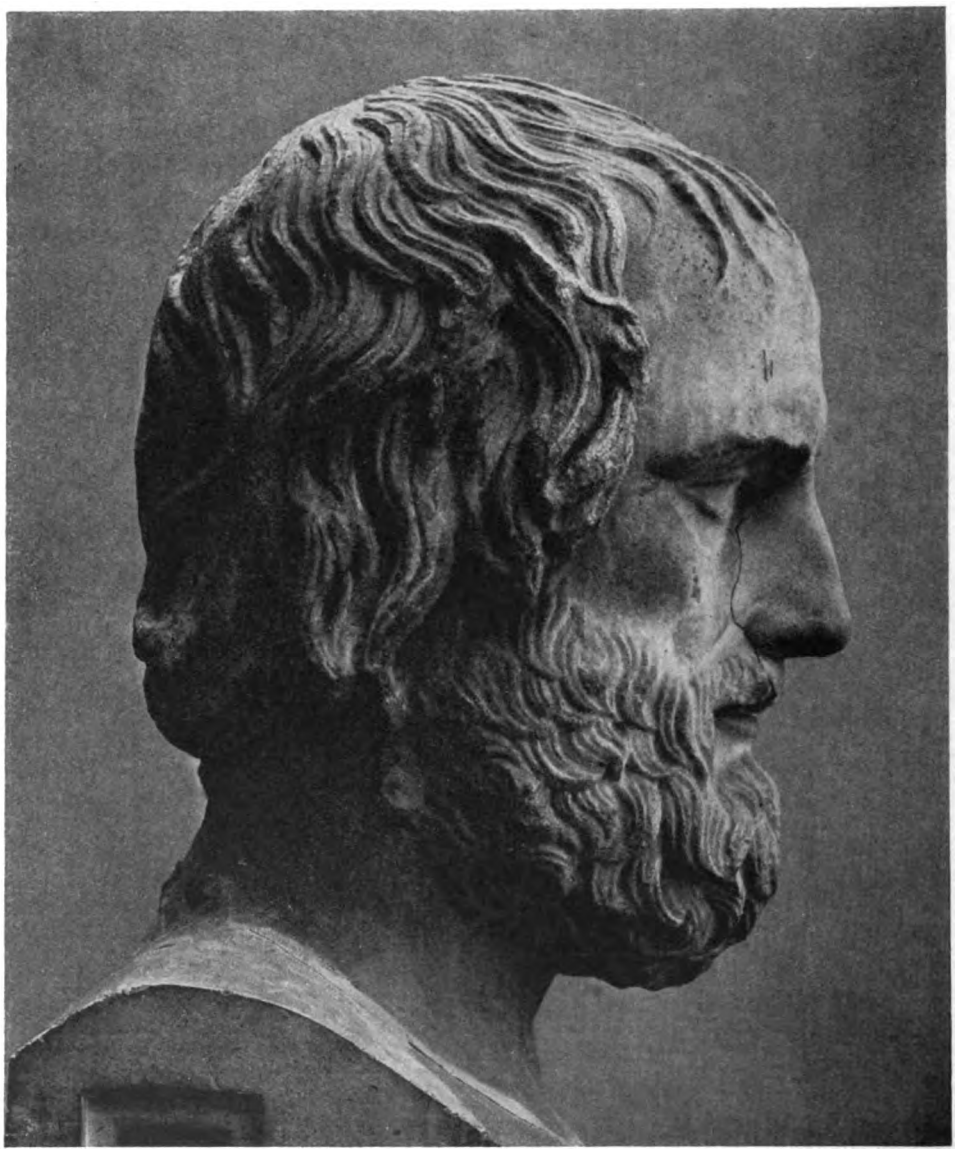


Abb. 10. Euripides. Marmorbüste in den Staatlichen Museen. Berlin.

ein Ausdruck alles verstehender Güte, überstrahlt von dem milden Glanz der Stirne als dem Sitz tiefer und feiner Gedanken. Eingesunkene Wangen, leicht zusammengezogene Brauen, Querfalten auf der Stirne und

Digitized by Google

„Krähenfüßchen“ an den äußeren Augenwinkeln betonen das nahende Greisenalter.

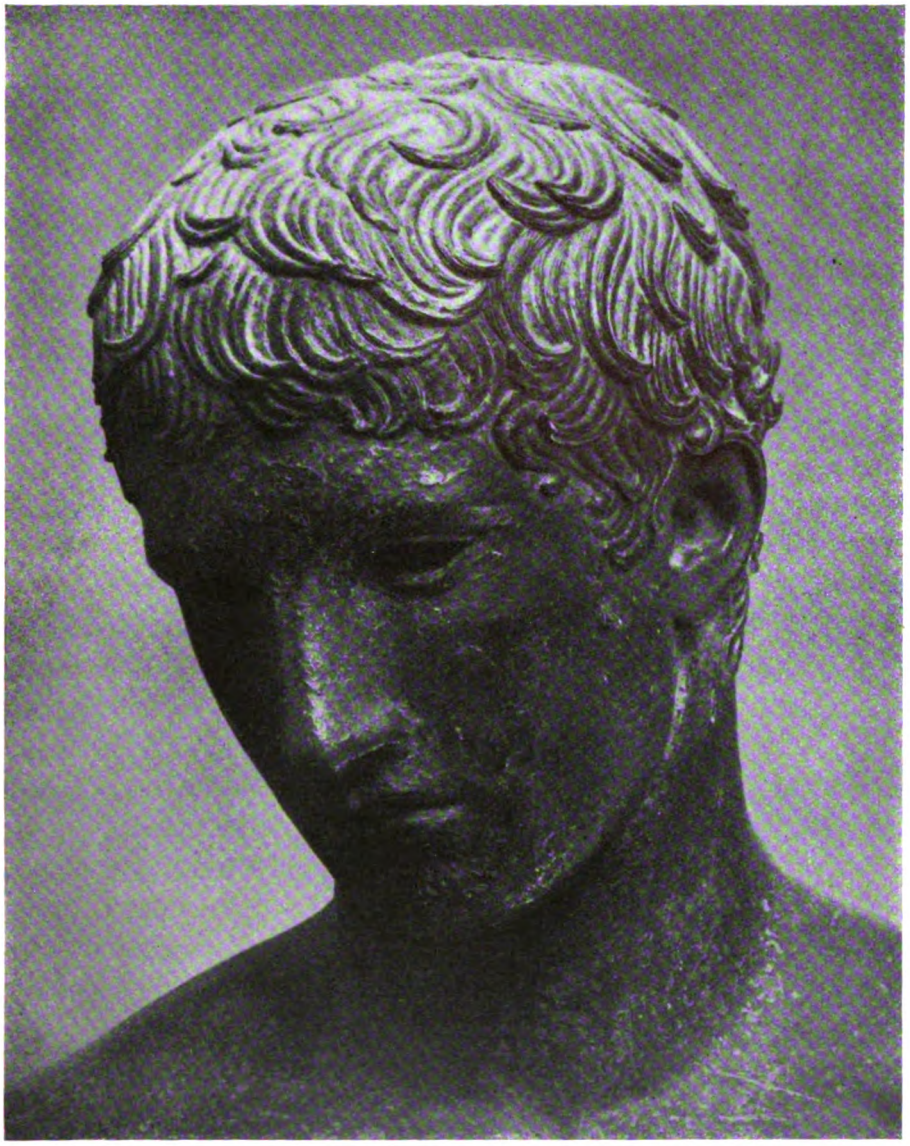


Abb. 11. Kopf des Idolino. Archäologisches Museum. Florenz.

In alledem ist die Verwandtschaft mit den beiden zuerst behandelten, sicher dem fünften Jahrhundert angehörigen Bildnissen unverkennbar. Und so scheint es mir ausgeschlossen, was mehrfach vermutet worden ist,

Digitized by Google

dies Bildnis des Euripides könne auf die Statue zurückgehen, welche auf Antrag des Lykurgos zusammen mit denen der beiden anderen großen Tragiker im neuerrichteten athenischen Theater um 330 v. Chr., also über siebenzig Jahre nach dem Tode des Dichters, errichtet worden ist. Träfe das zu, so wäre das Euripidesbildnis neben die berühmte Sophoklesstatue des lateranischen Museums zu stellen, die von jeher und gewiß mit Recht auf die Statue im Dionysos-Theater zurückgeführt worden ist. Aber es bedarf nur eines vergleichenden Blickes auf gut erhaltene Köpfe des Parthenonfrieses, wie etwa die beiden von F. Eichler in der Sammlung Modena in Wien entdeckten aus dem Nordfriese (Abb. 9), um sich darüber klar zu werden, daß der Euripideskopf in allen Hauptzügen die große Kunst des fünften Jahrhunderts verrät. Auch den Ausdruck eines ein wenig weichen Ernstes teilt der Euripideskopf mit den Alten des Frieses. Jedes Eingehen auf Einzelheiten bestätigt diesen allgemeinen Eindruck. So entspricht zum Beispiel die Anordnung des Haares und Bartes in flachen, mehrfach übereinanderliegenden, schön geschwungenen Strähnen mit reicher Gliederung durch tiefere oder zartere Furchen der typischen Haarbehandlung an Bronzestatuen des hohen fünften Jahrhunderts. In Abb. 10, 11 ist beispielsweise neben die Profilansicht der Berliner Hermenbüste eine Vorderansicht des Idolino-Kopfes gestellt. Die Ähnlichkeit ist klar, nur daß am Euripides Haar- und Bartlocken in weicher, fließender Bewegung, am Idolino in kräftiger Schwingung, krauserem Linienspiel verlaufen.

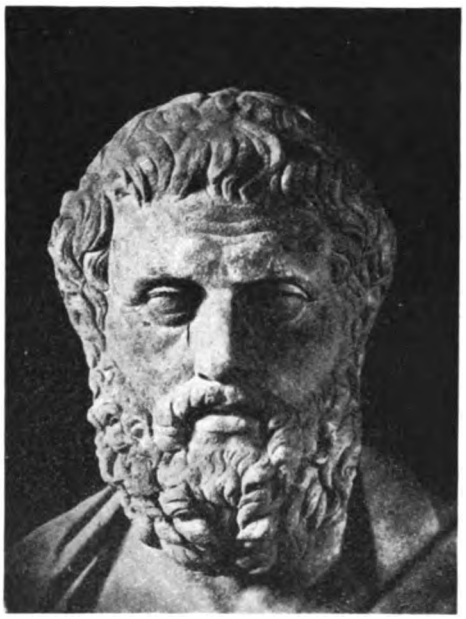


Abb. 12. Kopf der Sophoklesstatue des Lateran. Rom.

Als Bestätigung unserer These, daß das Euripidesbildnis nichts zu tun habe mit der Statue im athenischen Theater, kann die Tatsache dienen, daß ein zweiter Typus von Euripidesköpfen, wenngleich in geringerer Zahl von Exemplaren, erhalten ist, der mit großer Wahrscheinlichkeit auf jene bezogen werden kann. Die Benennung steht fest durch die Hermen-

Digitized by Google

büste der Glyptothek Ny-Carlsberg in Kopenhagen, auf deren Brust zwar nicht der Name des Dichters aber ein Zitat aus seiner verlorenen Tragödie Alexandros eingemeißelt ist (Abb. 13 nach Aufnahmen, die die Direktion der Glyptothek freundlichst zur Verfügung stellte). Deutlich ist zudem die Ähnlichkeit der Gesamtanlage, das eher breite, von vollem Bart und langen über der Stirn gelichteten Locken umrahmte Antlitz mit tiefliegenden Augen und gefurchter Stirn. Aber im Einzelnen, welche Verschiedenheit! Offenbar ist der Ausdruck sinnenden Ernstes, der den

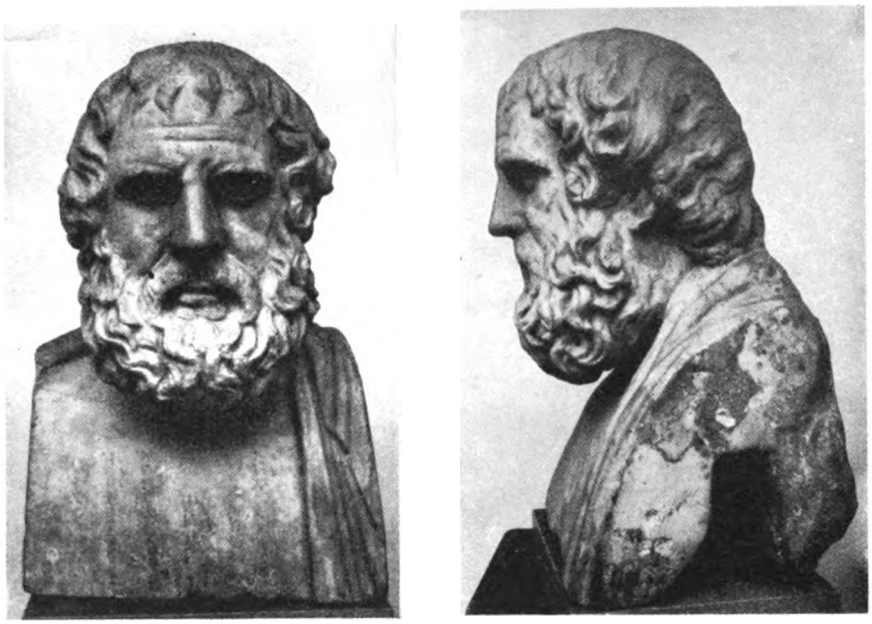


Abb. 13. Hermenbüste des Euripides in der Glyptothek Ny-Carlsberg. Kopenhagen.

ersten Typus kennzeichnet, gesteigert — wenn man will vergröbert — zu finsterem Brüten. Es ist der Menschenhasser und Weiberfeind, den die antike Euripides-Biographie schildert. Dabei sind alle Formen umstilisiert, die Gesichtsteile im Verhältnis zum Ganzen sonderbar verkleinert — namentlich an der kurzen Nase, dem kleinen Munde ist das auffällig — das Haar nicht in flächigen Schichten, sondern in rundlichen Flocken gegeben — alles Züge, die am lateranischen Sophokles wiederkehren (Abb. 12 nach Arndt-Bruckmann a. a. O. Taf. 14). Eine Einzelheit ist hier und dort besonders ähnlich: die Art, wie der kleine Mund vom Schnurrbart in halbmondförmigem Bogen umrahmt ist, in scharfem

Digitized by Google

Gegensatz zu dem in breiter Horizontale einsetzenden, vom Schnurrbart eckig eingefaßten Munde des ersten Typus. Im Ganzen genommen kann der zweite Typus neben dem ersten nicht bestehen; er verhält sich zu ihm etwa wie die sehr äußerliche Auffassung des Dichters in der antiken Biographie zu dem Bilde, das seine Dichtungen ergeben. Unter dem starken Eindruck der lebendigen Persönlichkeit, so möchten wir schließen, muß jener ältere Typus geschaffen sein. Dabei wird man ruhig zugeben, daß das Bildnis des Euripides neben dem des Perikles wesentlich entwickelter erscheint, sowohl in der Durchbildung der Einzelformen wie in der Vertiefung des Ausdrucks einen beträchtlichen Fortschritt bezeichnet, einen Fortschritt, der bei dem zeitlichen Abstand zwischen den beiden Werken sehr wohl demselben Künstler angehören kann. Das Bildnis des Perikles, vermutlich von ihm selbst gestiftet, muß vor 429 aufgestellt worden sein; es wesentlich früher, um 450 v. Chr. zu setzen, veranlaßt uns die Statue des Anakreon, deren Kopf nach Stil und Zeit von dem des Perikles nicht zu trennen ist. Und diese Gestalt, in ihrer schlichten und strengen Gesamterscheinung, dem breiten, festen Stand, der noch kaum angedeuteten Schwingung der Mittellinie des Körpers, dem eng um den Körper gelegten, in seiner eigentümlichen Anordnung an den Oinomaos des olympischen Ostgiebels erinnernden Mäntelchen weist deutlich auf die Mitte des fünften Jahrhunderts. Zu diesem Ansatz des Periklesbildnisses stimmt auch der noch jugendliche Eindruck, der auf einen kaum fünfzigjährigen hindeutet, wobei freilich zu bedenken ist, daß eine Milderung der Altersspuren im Zeitstil liegt. Jedenfalls wirkt neben dem Perikleskopf der des Euripides wie der eines alternden Mannes, eines Sechzigers neben einem Vierziger, und da er etwa zwanzig Jahre später geboren ist als Perikles, muß zwischen den beiden Bildnissen eine Zeitspanne von dreißig bis vierzig Jahren liegen.

V

Gleichviel ob man die Zuweisung des Euripides-Bildnisses an Kresilas billigt oder nicht — seine Zusammengehörigkeit mit den Bildnissen des Perikles und Anakreon und seine Entstehung zu Lebzeiten des großen Dichters wird nicht bestritten werden können. Versuchen wir noch einmal die allen drei gemeinsamen Züge zu fassen, so ist das erste, was sich aufdrängt, die eigentümliche Verbindung des Typischen mit dem Individuellen. Für die Vorderansicht sind die Wagerechten der kräftig

Digitized by Google

unterschnittenen Brauen, der streng horizontal gestellten Augen, der in ihrer Wirkung durch den Schnitt des Schnurrbartes verstärkten Mundspalte bestimmend; sie geben den Eindruck monumentaler Ruhe. In der Profilansicht ergibt sich der gleiche Eindruck dadurch, daß das wuchtige Kinn bis zur Verlängerung der Linie vordringt, die die Stirn begrenzt, gegen die die Nase stumpfwinklig leicht vorspringt, am Perikles und am Anakreon, soviel die Verletzungen erkennen lassen, mit geradem Rücken, am Euripides mit stark gebogenem. Nächst diesem an allen drei Köpfen gleichartigen, überaus klaren und einfachen Aufbau ist ihre starke Ausdruckskraft auffällig. Ich darf hier eine persönliche Erfahrung erwähnen. Die Perikles-Büste der Berliner Sammlung, an sich schwächer in der Wirkung als die Londoner Herme, bildete lange den einzigen Schmuck des kleinen, durch Oberlicht beleuchteten Vorzimmers der Frankfurter Gipssammlung. Sie erfüllte den ganzen Raum mit Leben: er schien wie geweiht durch das groß gesehene Bild eines großen Menschen. Diese Wirkung steigerte sich gewaltig, sowie man dem Kopfe etwa die Haltung der Londoner Herme gab. Und soviel ist klar: der individuelle Ausdruck der drei Köpfe ist zu allererst erzielt worden durch ihre Haltung. Es mag sein, daß wir die des Londoner Perikles unrichtig deuteten: sicher ist, daß sie als etwas höchst Persönliches, dem Leben Abgelauschtes, die Tiefe des Charakters Erschließendes uns nicht losläßt, uns zu immer neuer Betrachtung und Deutung einlädt. Eindeutig wirkt daneben, aber darum nicht schwächer, die Kopfhaltung des Anakreon und des Euripides, die des ersteren um so verständlicher, als wir ihren Sinn im Ganzen der Statue erfassen können.

Ein drittes, für den Gesamteindruck entscheidendes ist Haar- und Barttracht — also die der menschlichen Willkür und der wechselnden Mode unterworfenen Teile, die einem Bildnis sofort einen bestimmten Zeitcharakter aufprägen, nach denen wir auch Bildnisse neuerer Zeiten zunächst einmal im groben zu datieren pflegen. Es zeigt sich, daß der Künstler in diesem sozusagen ornamentalen Nebenwerk am entschiedensten sich vom Typischen entfernt und es zur Charakteristik des Dargestellten verwendet hat. Das kurzgeschnittene Haupt- und Barthaar des Perikles, die Formen des Antlitzes klar und knapp umschreibend, das kräftige Kinn noch verstärkend, kennzeichnet den kühl auf die Sache dringenden Tatmenschen. Welch lustiges Gekräusel dagegen im längeren, das Gesicht freier umspielenden Haar und Bart des Anakreon, welch tiefe

Digitized by Google

Schwermut in den den Kopf breit umrahmenden, weichgewellten, tiefschattenden Locken des Euripides! Sicherlich hat hierin für die Köpfe des Perikles und Euripides die wirkliche Haartracht der Dargestellten die Anregung gegeben. Eigentum des Künstlers bleibt die klare und folgerichtige Ausgestaltung, die, in die Ferne wirkend, das Wesen der Porträtierten für den ersten Blick kenntlich macht. Das Bildnis des Anakreon, lange Jahre nach seinem Tode entstanden, muß, wie im Ganzen, so auch in dieser Einzelheit aus der Phantasie des Künstlers geschaffen sein. Denn wenn es, was möglich bleibt, ein gleichzeitiges Bildnis des Dichters gegeben hat, das als Vorbild der Statue auf der Akropolis dienen konnte, so trug es die Formen der archaischen Kunst des sechsten Jahrhunderts. Davon ist aber an der späteren Schöpfung keine Spur zu entdecken. So ist das Anakreon-Bildnis für uns das erste Beispiel des Phantasieporträts, das in der griechischen Kunst keine geringe Rolle gespielt hat, das so großartige Schöpfungen, wie das hellenistische Homerbildnis aufweisen kann.

Erst bei Betrachtung aus der Nähe werden wirksam die in den im ganzen gleichen Aufbau des Kopfes eingetragenen Einzelzüge. Wir betreten damit ein Gebiet, auf dem das Urteil durch die Abweichungen der Arbeit an den verschiedenen Kopien und durch Verletzungen und Ergänzungen auf Schritt und Tritt erschwert wird. Von dieser peinlichen Unsicherheit noch am wenigsten betroffen ist der allgemeine Eindruck der Modellierung, die am Perikles auf knappe und straffe, am Anakreon auf weiche und breite, am Euripides auf schlaffe und zarte Formen ausgeht. Im einzelnen vergleichen wir einen für den Ausdruck besonders wichtigen Gesichtsteil, der zudem von Verletzungen meist verschont geblieben ist — den Mund. In allen drei Fällen ist er leicht geöffnet, am entschiedensten am Anakreon, an dem auch über die Bedeutung kein Zweifel obwaltet: er singt zur Begleitung des Saiteninstrumentes. Am Londoner Perikles ist die Öffnung des Mundes durch Hebung der Oberlippe bewirkt, deren höchst bewegte Zeichnung etwas wie Ekel anzudeuten scheint. Am Euripides — ich urteile nach dem Abguß des Berliner Exemplars, an dem das Mittelstück der Oberlippe ergänzt ist, da die Photographien anderer Exemplare infolge der tiefen Beschattung des Mundes kein Urteil gestatten — ist der Mund nur leicht, wie athmend geöffnet. Noch deutlicher sind die Unterschiede der Einzelformen. Wenn diese am Anakreon den Eindruck des Normalen machen, so ist am Perikles die Breite und

Digitized by Google

fleischige Fülle der Unterlippe eine Besonderheit, an der der Blick nicht leicht vorübergeht, da durch die Kürze des Bartes und das Ausrasieren der Unterlippe der Mund wie freigelegt erscheint, im Gegensatz zu den beiden anderen Köpfen, an denen er sich im Bartschatten verliert. Umgekehrt liegt das Besondere des Mundes am Euripides in der feinen Schmalheit der Lippen, die in wenig bewegten Linien den in die Breite gezogenen Mund umschließen.

Es würde zu weit führen, wenn wir so alle Teile des Gesichtes vergleichend durchgehen wollten. Das Ergebnis würde überall dasselbe sein: in allen Einzelformen ist, unbeschadet gleicher Architektur der Köpfe, durch leichte Abwandlungen der normalen Form der Ausdruck verstärkt und vertieft, der in der Haltung, in der Anordnung und Durchbildung von Haar und Bart, im Gesamtcharakter der Modellierung erzielt ist.

Wir versuchten, das Wesen dieser Porträtkunst durch verstandesmäßiges Sondern und Auseinanderlegen klar zu machen. Aber sie würde nicht so starke Wirkung ausüben, wenn ihre Werke nicht in einem einheitlichen Schöpfungsakt, aus einer geschlossenen großen Anschauung der Wirklichkeit geboren wären. Für diese Anschauung ist das Normale, das Typische das für die menschliche Erscheinung Entscheidende. Die individuellen Besonderheiten sind gleichsam eine zarte Innenzeichnung, empfangen ihre Bedeutung erst durch die Haltung des Kopfes, die wieder in der Gesamthaltung der Gestalt beschlossen ist. So geht diese Kunst von einem Ganzen der Erscheinung aus und gibt dem Einzelnen und Besonderen nur Raum, so weit es das Ganze nicht beeinträchtigt.

Wie durch eine besondere Gunst des Schicksals sind uns diese drei Bildnisse aufbewahrt, köstliche Zeugnisse des großen Sinnes, in dem die Athener in einer Zeit geistigen Hochflugs ohne gleichen ihre großen Männer angeschaut haben. In allen dreien ist tiefer Lebensernst, ohne den Größe nicht feil ist, im Anakreon als heitere Altersweisheit, im Perikles als hoher Adel der Haltung, im Euripides als gramvolle Güte. Ein Hauch von Befreiung, von Erhebung weht uns aus diesen Zügen an — reine menschliche Größe, groß gesehen von einem Künstler, der sie nachzufühlen und zu gestalten verstand — qui nobiles viros nobiliores fecit.

Digitized by Google

DIE STELLUNG DER MUSIK IN DER ANTIKEN KULTUR

VON

HERMANN ABERT

Die leidige Dilettantenuntugend, Erzeugnisse vergangener Kunst mit dem Maßstab des modernen Empfindens zu messen, steht gerade in der Musik bis auf heute in vollster Blüte, und zwar nicht allein bei den Laien und Musikern, auch noch bei einem Teil der Musikforscher. Wir verdanken ihr zahllose schiefe Urteile, die unsäglich schwer auszurotten sind und vor allem ein ganz unleidliches Gönnertum, das den alten Meistern zwar immerhin noch einiges Talent zubilligt, aber dabei auch haarscharf nachweist, wo sie es besser hätten machen können. Keiner dieser Leute fühlt den schwankenden Grund, auf dem er steht. Zwischen Mozart und Schumann liegen nur fünfzig Jahre, und doch hat der kluge und feingebildete Schumann es fertig gebracht, das erschütternde Selbstbekenntnis der Mozartschen G-moll-Sinfonie, ein Stück von einer Leidenschaft und Dämonie, wie die vorbeethovensche Sinfonie kein zweites kennt, für ein Gebilde der Anmut und „griechisch schwebenden Grazie" zu erklären. Handelt es sich aber vollends um eine Kunst, die einem von dem unseren grundsätzlich verschiedenen musikalischen Empfinden entstammt, so nimmt die Verwirrung ein geradezu groteskes Gepräge an. Das ist der Fall bei der ältesten Musik, die wir heute mit einiger Sicherheit wieder zum Klingen zu bringen vermögen, der der klassischen Antike. Es ist von eigentümlichem Reiz, bei einer Aufführung der antiken Musikreste die Zuhörer zu beobachten. Eine ganze Stufenleiter von Eindrücken prägt sich gemeinhin auf ihren Gesichtern aus, von der Ablehnung aus ehrlichem Unverständnis an über den Snobismus, der auch für diese Kunst sein furchtbares Beiwort „interessant" bereit hat, bis zum halb erwachenden Verständnis, vielleicht unter Einwirkung eigener orientalischer Eindrücke, und zur letzten, am seltensten erreichten Stufe, dem eigenen Nachschaffen aus dem griechischen Geiste heraus.

Digitized by Google

Und doch fließen unsere Quellen für die Kenntnis des griechischen Musikempfindens besonders reichlich, reichlicher als für die griechische Musik selbst und auch für die Musiktheorie. Um sie freilich ausnützen zu können, bedarf es der Einsicht in einige grundlegende Unterschiede zwischen der antiken und der heutigen Tonkunst. Aber auch hier stehen wir vor keiner unübersteiglichen Scheidewand zwischen Einst und Jetzt, sondern die Parallelen zu den Griechen fließen uns auch aus der Gegenwart, namentlich aus der Musik des Orients, reichlich zu.

Das gilt besonders von dem absolut einstimmigen, besser gesagt, rein melodischen Grundcharakter der griechischen Musik. Alles, was wir heute unter Mehrstimmigkeit, Harmonie, Akkord und im Anschluß daran unter Tonalität verstehen, war dem Griechen ebenso fremd wie dem kirchlichen Mittelalter und heute noch dem von westlichen Einflüssen unberührten Morgenland. Nun ist ja das Erfassen einer rein melodischen Kunst für den modernen, seit vier Jahrhunderten an die Harmonie gewöhnten Menschen sehr schwer, wenn auch bei längerer Gewöhnung keineswegs unmöglich. Jedenfalls aber sollte er mit dem Vorwurf der „Primitivität" den antiken Melodien gegenüber recht vorsichtig sein. Die Fortschritte, die uns Mehrstimmigkeit und Harmonie gebracht haben, mußten wir mit recht erheblichen Einbußen auf anderen Gebieten bezahlen. Unser Sinn für reine Melodik ist stark verkümmert, unser rhythmisches Gefühl durch die dreihundertjährige Tyrannis des Taktstrichs abgestumpft worden. Die individuelle Vielgestaltigkeit einer freien Rhythmik empfinden wir kaum mehr, weil wir mit einer taktstrichlosen Musik nichts mehr anzufangen wissen und jedes derartige Tonwerk unwillkürlich in dem Gitter des heutigen Taktstrichsystems einzufangen suchen. Daher rührt jene Stumpfheit und Einförmigkeit der heutigen Rhythmik, die wir nur nicht mehr fühlen, weil wir uns in Jahrhunderten fest daran gewöhnt haben. Gerade bei den griechischen Musikresten sollten wir von den Taktstrichen absehen, schon um äußerlich anzuzeigen, daß es sich hier um eine Rhythmik von äußerster individueller Freiheit und Feinheit handelt und nicht um den straffen Gleichschritt unseres heutigen Taktes. Leider steckt dieser meist auch hinter dem metrischen System von Längen und Kürzen, mit dem wir schon in der Schule zu arbeiten gewöhnt sind. Kaum daß wir zum Beispiel in dem delphischen Apollonhymnus als Grundmaß das kretische erkannt haben, stellt sich auch schon die Vorstellung des Fünfachteltaktes ein. Flugs wird $^5/_8$ an den Anfang

Digitized by Google

geschrieben, die Takteinteilung darnach getroffen und damit der moderne einförmige Gleichtritt hergestellt. Wohl paßt uns dieser Fünfachteltakt nicht recht, denn er ist in unserer Kunst ein seltener Gast, aber es ist doch wenigstens überhaupt ein „Takt", und die Griechen waren eben zurückgebliebene und wunderliche Leute. Wer gedenkt da nicht des geisttötenden Einpaukens horazischer Oden oder gar tragischer Chorlieder auf der Schule mit dem Krikelkrakel von Längen und Kürzen an der Tafel, dem strammen Skandieren mit Stock oder Fuß und dem lähmenden Widerhall der Ratlosigkeit in den Köpfen der Schüler, mitunter auch der Lehrer? Das ist geradezu ein Schulbeispiel dafür, was herauskommt, wenn man an eine Kunst mit dem Maßstab einer ganz anders gearteten herangeht. Hier könnten unsere bescheidenen antiken Musikreste schon in den Schulen viel Gutes stiften als ein Hilfsmittel, in den jungen Leuten den lebendigen Sinn für eine freie, vom Taktstrich losgelöste Rhythmik zu wecken. Allerdings müßten die Lehrer den Anfang bei sich selbst machen.

Sie würden dadurch aber nicht allein den Griechen, sondern auch der modernsten Musik einen großen Dienst leisten. Denn zu deren Vorzügen, die nur ein beschränkter Philister leugnen kann, gehört ebenfalls das Streben nach einer freieren Rhythmik, das sie in beständigen Widerstreit mit dem alten Taktsystem bringt. Schon die Synkopenbildungen bei Schumann und Brahms gehören hierher, von Wagner ganz zu schweigen; bei den Modernen vollends sind Taktwechsel auf engstem Raume, sowie außergewöhnliche Taktvorschriften wie $^{7}/_{8}$ oder gar $^{15}/_{32}$ durchaus nichts Seltenes. Hinter allen diesen seltsamen Gebilden steht der Drang, aus dem alten starren Schema zu einem freieren und lebendigeren rhythmischen Geist zu gelangen.

Ein weiterer, wohl zu beachtender Unterschied zwischen antikem und modernem Musikempfinden, der gleichfalls mit dem rein melodischen Charakter der griechischen Musik zusammenhängt, betrifft die schöpferische Freiheit des einzelnen vortragenden Künstlers dem gegebenen Notenbilde gegenüber. Die heutige scharfe Scheidung zwischen „produzierendem" und „reproduzierendem" Künstler ist ja eigentlich falsch, denn auch das Reproduzieren eines Tonwerkes ist ohne eigenes Schöpfertum nicht denkbar. Wenn wir die Trennung trotzdem vornehmen, so ist das ein Zeichen dafür, daß wir dem nachschaffenden Künstler lange nicht so viel Freiheit zugestehen wie dem schaffenden, und tatsächlich bindet der heutige Komponist seinen Sänger und Spieler durch die mannigfaltigsten Vorschriften

Digitized by Google

oft geradezu sklavisch an sein Notenbild. Er ist der eigentliche Schöpfer, der Vortragende ist es zwar auch noch, aber mit streng gebundener Marschroute für seine Phantasie; die Masse des Publikums endlich verhält sich nur aufnehmend und passiv, ohne eigenes Schöpfertum.

Das Altertum kannte diese Rangordnung nicht. Zunächst war der vortragende Künstler dem schaffenden durchaus ebenbürtig. Dieser schuf nur die Grundzüge, sozusagen das Skelett einer Komposition, jenem fiel die Aufgabe zu, es aus seiner eigenen Phantasie heraus mit Fleisch und Blut zu erfüllen, so daß dasselbe Stück im Munde jedes neuen Sängers und überhaupt bei jedem neuen Vortrag wieder anders klang. Wir haben dafür noch aus späterer Zeit Parallelen, zum Beispiel aus der italienischen Oper des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Da steht auch lange nicht alles in den Partituren, was bei den Aufführungen erklungen ist. Auch diese Kunst rechnete mit der schöpferischen Tätigkeit der Sänger und Spieler. Wurde eine Arie Da Capo verlangt, so war der Sänger gehalten, bei der Wiederholung neue Veränderungen zu improvisieren, sonst wurde er rettungslos ausgepfiffen.

Aber nicht nur an seinen Vortragskünstler war der antike Komponist gebunden, sondern auch an sein Publikum. Denn dieses war kein stumm zuhörendes Neutrum, sondern eine lebendig mitschaffende Gemeinde, und der Künstler trat nicht wie heute als der Verkünder neuer, eigener Offenbarungen vor sie hin, sondern aus ihrer Mitte heraus als ihr Sprecher und als der künstlerische Herold dessen, was sie selbst bereits im Innersten bewegte. Es wird gleich noch näher zu zeigen sein, wie so ganz anders die klassische Antike das Verhältnis von Künstler und Publikum empfand als wir Modernen.

Charakteristisch ist endlich die dem Griechen eigene Art des Musikhörens, die wiederum von allen heutigen Vorstellungen, namentlich der Mittel- und Nordeuropäer, weit hinwegführt. Wir Deutschen lächeln schon einigermaßen bei dem impulsiven Gebaren eines italienischen Opernpublikums oder über den Bericht von jenem napoleonischen Veteranen, der in der Aufführung von Beethovens Fünfter bei dem Übergang vom dritten zum vierten Satz plötzlich ein ekstatisches „Vive l'empereur" in den Saal hineinschmetterte. Die Griechen hätten das alles vollständig in der Ordnung gefunden. Denn sie waren gleich den heutigen Südländern und Orientalen für den sinnlichen Reiz der Musik weit empfänglicher oder besser gesagt empfindlicher als wir. Ihr musikalisches Emp-

Digitized by Google

finden hatte auch in späterer Zeit noch etwas von dem des Naturmenschen an sich, der, wie wir noch von heutigen primitiven Völkern wissen, der rein physischen Macht der Musik oft bis zur völligen Aufgabe des eigenen Willens preisgegeben ist. Der Glaube an die magische Kraft der Musik, die sie zur Stimme übernatürlicher Mächte und damit zu einer unheimlichen Herrscherin über das menschliche Leben macht, fehlt bei keinem Naturvolk und ist eine der festesten Stützen aller Priester und Medizinmänner; wir finden ihn aber auch sowohl bei den alten Ägyptern wie bei den vorderasiatischen Völkern wieder.

Auch die Griechen haben ihn von Hause aus geteilt. Das lehren ganz unverkennbar seine Spuren in der späteren Zeit. Auch ihnen galt die Musik als eine Zaubermacht, die nicht nur die Herzen der Menschen hierhin und dorthin zu lenken, sondern auch der Natur, ja sogar den Überirdischen zu gebieten vermag. In der Sage bezwingt Orpheus durch seinen Gesang die wilden Tiere, ja sogar die Unterwelt, Amphion die Mauern von Theben; die Legende läßt Musiker wie Terpander und Thaletas den spartanischen Staat durch ihre Kunst bald von einer Seuche, bald von einer Revolution befreien, und noch Platon redet von einer besonderen Form der religiösen Ekstase, dem Korybantiasmus, der durch phrygische Aulosweisen im Menschen hervorgerufen wird, aber ebenso, gewissermaßen auf homöopathischem Wege, durch allmähliche Steigerung bis zur Entladung wieder beseitigt werden kann. Auch dafür haben wir noch moderne Parallelen, man denke nur an die musikalische Ekstase der Derwische.

Die Griechen sind indessen nicht wie die anderen alten Kulturvölker des Orients bei diesen auf dem rein physiologischen Reiz der Musik beruhenden Anschauungen stehen geblieben, sondern haben sie ins Psychologische, Ethische und Pädagogische um- und weitergebildet und darnach gestrebt, dieser unheimlichen Macht der Musik auch verstandesmäßig auf den Grund zu kommen und sie damit der menschlichen Kultur dienstbar zu machen. Der erste Anstoß dazu ist, soviel wir sehen, von Pythagoras und seiner Schule ausgegangen, der sich offenbar dabei auf alte priesterliche Erfahrungen stützte. Der Laie denkt bei dem Musiker Pythagoras zuerst an die Sphärenharmonie und die harmonischen Zahlen. Aber das war nur die eine Seite seiner Musiklehre, denn er fand, daß dieselbe harmonische Ordnung wie das Weltganze so auch die menschliche Seele beherrsche. Auch die Bewegungen unserer Seele sind dem Gesetze der Zahl unterworfen, das sich in den Elementen der Musik offenbart.

Digitized by Google

So kam diese Schule, gestützt einerseits auf ihre eigene Lehre, andererseits auf die Erfahrungen des täglichen Lebens, zur Annahme enger Beziehungen zwischen den Bewegungen der musikalischen Phänomene und denen der menschlichen Seele, die es ermöglichen, durch die Musik in ganz bestimmter Weise auf die Seele und den Charakter des Menschen einzuwirken. Jede Melodie, jeder Rhythmus und so fort erhielt so ein bestimmtes, den Charakter stärkendes oder schwächendes „Ethos" — der Begriff läßt sich schwer auf ein kurzes deutsches Wort bringen —, und die Lehre vom „Ethos" wird damit zum Kern der griechischen Musikästhetik in klassischer Zeit. Hatte die Musik aber einmal diese Fähigkeit, die Menschen bald besser, bald schlechter zu machen, dann ging sie nicht bloß die Künstler an, sondern die Allgemeinheit, die Polis. Sie mußte aufs Strengste überwacht und reglementiert werden, damit ihre guten Wirkungen für das allgemeine Beste voll ausgenutzt, die schlimmen aber nach Kräften unterbunden wurden.

So wird die Musik zur Hauptstütze der griechischen Polis in klassischer Zeit. Hier liegt die Wurzel ihrer alles beherrschenden Stellung im öffentlichen und privaten Leben der Griechen, die keine ihrer anderen Künste auch nur annähernd erreicht hat. Die Person des athenischen Musikers und Politikers Damon, des Freundes des Perikles, stellt eine lebendige Verkörperung jener Anschauung dar, für die die Musik nicht eine ästhetische, sondern eine ethisch-politische Angelegenheit war. In diesen Kreisen lebte man der festen Überzeugung, daß jeder musikalischen Neuerung auch eine politische auf dem Fuße folgen müsse und daß umgekehrt das beste Mittel gegen den staatlichen Umsturz der Vortrag geeigneter musikalischer Weisen sei. Wir kennen diese Lehren aus Platons Staat; in den Gesetzen hat er sie sogar bis ins Kunstfeindliche verschärft.

Nach dieser Anschauung waren zum Beispiel Melodien, die sich auf der dorischen Skala e′ d′ c′ h a g f e aufbauten, hervorragend geeignet, die staatsbürgerliche Tugend zu wecken und zu fördern, während die phrygischen mit der Skala: d′ c′ h a g f e d den Enthusiasmus, die Ekstase in all ihren Spielarten entfesselten. (Die griechische Musik hatte melodisch den Zug von oben nach unten; die Höhe galt ihr als Anspannung, die Tiefe als Lösung.) Indem der Staat dieses „Ethos" offiziell sanktionierte, band er die einzelnen Künstler bereits mit der Wahl der Tonart an eine bestimmte Marschroute, die sie vor der Entgleisung

Digitized by Google

ins Allzu-Selbstherrliche, Allzu-Subjektive schützte. Die Polis schrieb dem Künstler auf diese Weise auch schon den Affekt seines Werkes vor, sie band ihn an streng vorgeschriebene, mit dem Schimmer höchsten Alters umgebene und unverletzliche Gesetzesformeln und richtete damit selbst einen Wall gegen alle Neuerungsversuche auf, die ihr gefährlich werden konnten. Die Affekte verloren dadurch sozusagen ihren Stachel und nahmen einen überpersönlichen Charakter an, und das Bewußtsein, daß die Natur selbst den musikalischen Elementen ihr Ethos verliehen habe, feite den Menschen gegen die unheimliche Zaubermacht der Musik und erfüllte ihn mit Ehrfurcht vor dieser Kunst.

Es ist wiederum eine von der unseren völlig verschiedene Welt, in die wir da eintreten. Da ist keine Spur von der modernen Anschauung von der Musik als der Himmelstochter, die den Künstler mit seinen einsamen, höchst subjektiven Eingebungen begnadet und emporhebt aus der Masse der Vielzuvielen. Dem Griechen ist die Musik zwar gleichfalls ein Götterkind, aber ein weit handfesteres und menschenfreundlicheres, mit dem der Staatsbürger von der Wiege bis zum Grabe jede Stunde seines Lebens zu rechnen hat. Der Künstler aber ist nicht das auserwählte Wesen, wie seit Beethoven, das die Märtyrerkrone des Genies trägt, sondern nur der Mann, der der Gemeinde ihre eigenen künstlerischen Träume zu deuten hat. Wir haben auch hier wieder allen Grund, mit dem Hineintragen moderner Begriffe in die antike Musik recht vorsichtig zu sein.

Von derselben Seite fällt auch ein überraschendes Licht auf die ehedem so viel erörterte Frage nach der Bedeutung des „Nomos". Was haben wir ursprünglich (denn später hat das Wort seinen Sinn völlig gewechselt) unter „Nomos" zu verstehen?

Nachdem einzelne Forscher zur Erklärung fast das ganze Arsenal der modernen Formenlehre geplündert hatten, fand Wilamowitz die richtige Spur, als er „Nomos" als die Weise bezeichnete, nach der das Epos gesungen worden sei. Fragt sich nur, wie wir uns diese „Weise" musikalisch vorzustellen haben. Da kommen uns die Alten selbst zu Hilfe: sie reden von einem „hohen", „lauten", „hurtigen" usw. Nomos. Es handelt sich also gar nicht um eine bestimmte Einzelmelodie, die man sich bei dem Vortrag der Epen auch gar nicht vorstellen könnte, sondern um einen Typus, der wohl bestimmte melodische, rhythmische und agogische Grundzüge aufwies, aber in jedem einzelnen Falle wieder neu gestaltet wurde.

Digitized by Google

Die kräftig aufblühende vergleichende Musikwissenschaft hat mit vollem Recht auf orientalische Parallelen dazu hingewiesen, wie die indischen Ragas und die arabischen Maqamen; auch hier handelt es sich um musikalische Grundmodelle, die unter der Hand jedes einzelnen Vortragenden eine neue Gestalt annehmen. Nur ist es gefährlich, hier und in anderen Fällen, wo gleichfalls orientalische Parallelen vorliegen, wie zum Beispiel in der Heterophonie, die Analogie über das Prinzip hinaus auch auf die Einzelgestaltung auszudehnen und die indischen und arabischen Gesänge als Ersatz für die griechischen Nomoi anzusehen. Wir würden uns dadurch selbst des Genusses berauben, im Allgemeinen das Besondere, Persönliche zu erkennen. Gewiß ist es ein großer Fortschritt, den uns die Erkenntnis jener außergriechischen Parallelen gebracht hat, aber gelöst hat sie unsere Aufgabe nur zur Hälfte. Die Griechen, die ihre Epen nach jenen Nomoi gesungen haben, sind eben keine Inder und keine Araber, geschweige denn ein primitives Volk gewesen, und in letzter Linie kommt es darauf an zu erkennen, worin sie sich in der Anwendung jenes allgemeinen Prinzips von den übrigen Völkern unterscheiden. Nur dieser Weg wird uns auch in der Musik ihr Eigenstes erschließen. Daß er wegen des Mangels an Tondenkmälern vorerst noch die größten Schwierigkeiten bietet, kommt hier nicht in Frage; soviel wird sich aber jetzt schon sagen lassen, daß die Griechen auch in ihrer Musik nicht in der Abhängigkeit vom Ausland verharrt sind, sondern ihre Eigenart durchgesetzt haben. Und sie zu erfassen und als Glied des eigentümlich griechischen Geistes zu erkennen, das bleibt nach wie vor das letzte Ziel dessen, dem es mit der griechischen Musik wirklich ernst ist.

Sehen wir uns in der uns näher liegenden Welt nach Seitenstücken für die griechischen Nomoi und Tonarten um, so bieten sich uns die verschiedenen nationalen Volkslieder der Gegenwart dar. Wir reden von einem russischen, skandinavischen, französischen usw. Typus und meinen damit eine Gesamtheit von Merkmalen, die den Liedern des betreffenden Volkes eigentümlich ist. Um dergleichen Stammesweisen (dorisch, phrygisch, lydisch) hat es sich ursprünglich auch bei den Griechen gehandelt; jeder Stamm hatte von Hause aus seinen eigenen Nomos, und eine Auslese dieser Nomoi ging dann schließlich in den gesamten griechischen Musikschatz über; ihre Spuren zeigen sich noch in den Namen der einzelnen Tonarten und ihrem Ethos. Daß das Wort Nomos später eine ganz andere Bedeutung annahm, hat damit natürlich nichts zu tun.

Digitized by Google

Es ist sehr bezeichnend, daß mit dem klassischen Polisideal zugleich auch die politische Musikethik zu schwinden begann. Die ersten Anzeichen einer Opposition gegen sie reichen freilich in ein noch höheres Alter hinauf. Wenn wir von dem Philosophen Demokrit den Satz hören, daß die Musik eine verhältnismäßig junge Kunst sei, da sie keinem notwendigen Bedürfnis entstamme, sondern lediglich Luxuszwecken diene, so läßt sich das mit der Ethoslehre schlechterdings nicht mehr vereinigen. Demokrit vertrat offenbar die Ansicht, daß die Musik so wenig wie die Sprache φύσει, sondern θέσει sei. Das Lob, das ihm auch nach dieser Richtung hin die späteren Epikureer spenden, bezeugt zur Genüge, daß sie in ihm einen Mitstreiter für ihre anti-ethische Musikauffassung erblickten.

Ein neuer Ansturm gegen die alte Ethoslehre ging offenbar von den Sophisten aus, die ja mit Vorliebe auch die Musik in den Kreis ihrer Lehren zogen. Man begreift wohl, daß ihre aufklärerische Kritik auch vor der musikalischen Tradition nicht halt machte, sondern ihre Haltlosigkeit durch Vernunftgründe zu erweisen suchte. Für die Lehre, die den Menschen zum Maße aller Dinge erhob, war freilich jene politisch-ethische Auffassung von der Musik nicht mehr haltbar, denn gerade sie hatte ja den Menschen musikalisch mit aller Strenge unter das Gesetz der Allgemeinheit gebeugt und dem Einzelnen jedes Sonderrecht gegenüber der Gesamtheit verwehrt. Es ist kein Zufall, daß zur Zeit der Sophistik sich die ersten Keime jenes neuen Musikstils zeigten, der dann die Philosophen, Musiktheoretiker und komischen Dichter so in Harnisch brachte; für Vertreter der alten Musiklehre mußten derartige musikalische Neuerungen unweigerlich die schwersten politischen Gefahren nach sich ziehen.

Nun haben wir freilich von den Sophisten selbst so gut wie keine Aussprüche über Musik erhalten. Um so beredter ist dafür die Sprache des Hauptvertreters der Gegenpartei, Platons. Daß er der größte und tiefsinnigste Vertreter der ethisch-politischen Richtung in der Musik war, ist allbekannt; bemerkenswert aber ist der entschiedene, ja mitunter sogar gereizte Ton seiner Lehre und ihre scharfe Spitze gegen bestimmte Gegner, die, wie es einmal in den Gesetzen heißt, die Musik lediglich nach dem Genuß beurteilen wollten. Das können nur die Sophisten und ihr Anhang gewesen sein.

Die Musik als mehr oder minder hochstehendes Mittel zu Genuß und Unterhaltung, das war alles, was für jene Ethosgegner von ihr noch übrig

Digitized by Google

blieb. Wir wüßten gerne, wie das die Sophisten im Einzelnen begründeten, haben aber leider dafür gar keine Anhaltspunkte mehr. Erst bei Epikur taucht die Lehre wieder auf, hier natürlich dem System des jüngeren Philosophen angepaßt. Was wir von Epikurs Ansicht über die Musik wissen, ist zwar abermals sehr wenig, genügt aber doch zu einem allgemeinen Begriff von seiner Lehre. Epikur will sich die Musik zur Unterhaltung wohl gefallen lassen, lehnt sie jedoch bereits als Gegenstand eines Tischgespräches ab, mit deutlicher Spitze gegen Aristoxenos von Tarent und seine „vermischten Tischgespräche". Auch legt Epikur bei einem Gesangswerk das Hauptgewicht auf die poetische, nicht auf die musikalische Seite.

Das meiste ist uns, freilich zum Teil in mehr oder minder verzerrter Gestalt, aus dem Kreise seiner Schüler bekannt. Dahin gehört zum Beispiel ein Verschen gegen die Musik, das unter ihnen im Umlauf war und ihr vorwarf, sie mache faul, trunksüchtig und verschwenderisch, und die Bemerkung des Epikureers bei Cicero, aus der bereits auch römische Musikanschauung spricht, die Musik vermöge uns überhaupt keine „solida utilitas" zu bieten, sondern höchstens eine „delectatio puerilis", die wertlos und überflüssig sei, da sie uns den Weg zur Glückseligkeit nicht zu weisen vermöge.

Alles aber was wir hier nur angedeutet finden, spricht der Epikureer Philodemos aus Gadara, eine Zeitgenosse Ciceros, von dem uns die herculanensischen Rollen einen großen Teil seiner Schrift über die Musik wieder geschenkt haben, mit unmißverständlicher Ausführlichkeit und einer mitunter hahnebüchenen Grobheit aus. Der unangenehm streitbare Ton ist mit seiner Neigung zu Übertreibungen sicher das einzige an der Schrift, was auf Philodems eigene Rechnung gehört, in allem anderen war dieser Vielschreiber von seinen Vorlagen abhängig, und diese gehörten der Schule Epikurs, wenn nicht gar dem Meister selbst an.

Das Werk ist die schärfste Absage an die Ethoslehre, die sich überhaupt denken läßt. Die musikalischen Elemente sind, so heißt es, rein äußerlicher und formeller Natur und haben mit dem Seelenleben so wenig zu schaffen wie die der Kochkunst. Damit ist natürlich jede Möglichkeit einer seelischen Beeinflussung eines Menschen durch die Musik von vornherein ausgeschlossen. Wir werden weder besser durch sie noch schlechter; mit irgendwelcher bürgerlichen Tugend vollends hat sie gar nichts zu schaffen. Das ist jedem sofort klar, der an den verschiedenen Eindruck

Digitized by Google

derselben Melodie auf verschiedene Hörer und an den Wechsel des künstlerischen Empfindens im Laufe der Zeiten denkt.

Wie konnte nun aber, fragt Philodem weiter, ein so abgeschmacktes Gebilde wie die Ethoslehre überhaupt zu solchem Ansehen kommen? Der historische Beweis für das Vorhandensein der ethischen Macht der Musik kann den Gebildeten natürlich nicht befriedigen. Wohl aber liegt die Wurzel des Übels in den verschiedenen subjektiven Vorstellungen (δόξαι), die sich mit der Zeit in den Köpfen der Musikfreunde festgesetzt haben. Man hat sich mit der sinnlichen Wahrnehmung der Musik, die für jedes Ohr dieselbe ist, nicht begnügt, sondern allerhand Wahngebilde daran angesponnen, die dann allmählich durch eine Art von Massensuggestion die Ethoslehre hervorgerufen haben. Vor allem hat man die der Dichtung eines Stückes innewohnenden ethischen Kräfte irrigerweise auf die Musik übertragen. So erklärt sich anstandslos die ganze politische Macht der Musik. Terpander hätte sich zum Beispiel in Sparta seine staatsrettende Aufgabe wesentlich erleichtern können, wenn er sich statt der Musik einfach der prosaischen Rede bedient hätte. Bei der Ekstase andererseits ist es das Getöse der verschiedenen Lärminstrumente, das die Wahnvorstellungen erzeugt, erliegen ihr doch vor allem Weiber und weibische Männer. Und ähnlich ist es mit den bacchischen und erotischen Wirkungen der Musik: findet ein Sänger gelegentlich eines Ständchens Erhörung bei der Geliebten, so dankt er das gewiß nicht seinen Melodien und Rhythmen, sondern seiner Dichtung, dem Reiz seiner Stimme und dem verliebten Blick seiner Augen.

Aus alledem geht zur Genüge hervor, daß die Musik überhaupt keinen, geschweige denn einen nützlichen Zweck hat. Sie erregt allein ein sinnliches Lustgefühl, so gut wie Speise und Trank, und kann dadurch dem Menschen wohl die Mühen der Arbeit erleichtern, ist und bleibt aber darum doch ein Spiel mit rein formalen Gebilden ohne Inhalt, das mit der sittlichen Bildung und darum auch mit der Jugenderziehung nicht das Geringste zu schaffen hat.

Nach diesen Grundsätzen rechnet nun Philodem mit einer ganzen Reihe seiner musikalischen Gegner gründlich ab. Den Hauptansturm hat der Stoiker Diogenes von Seleukeia, der „Babylonier", auszuhalten, dann erscheinen die übrigen Schulen, die Pythagoreer, Platon, dessen Satz von der Verbindung von Musik und Gymnastik als der Grundlage der wahren Bildung scharf befehdet wird, Aristoteles, der zwar nicht ge-

Digitized by Google

nannt, aber mit seiner ganzen Ästhetik, sogar mit der Lehre von der Katharsis, deutlich genug angegriffen wird, und von seinen Schülern besonders Theophrast und Aristoxenos von Tarent. Jener, der außer der ethischen namentlich auch die medizinische Auffassung von der Musik vertrat, bot dem Philodem eine besonders willkommene Zielscheibe, aber auch dem Aristoxenos wird übel mitgespielt und wir erhalten bei dieser Gelegenheit eine wichtige Ergänzung unserer Kenntnis von dessen „vermischten Tischgesprächen", die bisher hauptsächlich auf dem pseudoplutarchischen Musikdialog beruhte.

Sonst finden wir von dieser anti-ethischen Musikauffassung nur noch ein paar vereinzelte Spuren in der antiken Literatur, so zum Beispiel bei Ephoros und besonders in einem 1906 aufgefundenen Papyrusfragment aus Hibeh in Ägypten, dessen Autor einer der ersten Bearbeiter, Friedrich Blaß, allerdings mit sehr wenig Recht, in dem Sophisten Hippias von Elis erblicken wollte.

Es ist nicht eben leicht, dieser Lehre wirklich gerecht zu werden, denn in der Gestalt, wie sie uns heute hauptsächlich vorliegt, nämlich in der philodemischen, befindet sie sich bereits in einem Stadium arger Verflachung. Mögen ihre eigentlichen Schöpfer zunächst aber auch das Ziel verfolgt haben, die griechische Welt von der Ethoslehre und ihren Folgerungen zu befreien, die von ihnen bereits als drückende und unnatürliche Fessel empfunden wurden, so hatte sie doch auch ihre positiven Seiten. Sie war ein Versuch, der Musik aus ihr allein heraus ästhetisch beizukommen ohne jeden außermusikalischen Zusatz. Die Ethoslehre war ja gar keine Ästhetik in unserem Sinne; sie diente mit ihrem ethisch-pädagogischen Grundzug überhaupt nicht der Wissenschaft und Kunst, sondern dem Leben, und ihr Ziel war weit von dem entfernt, was wir heute rein ästhetisches Genießen nennen.

Von alledem sieht die neue Lehre ab, sucht die Musik nur aus der Musik zu erklären und wirft allen außermusikalischen Ballast über Bord. Diese Leute waren sich, das zeigt der scharfe Ton ihrer Lehre zur Genüge, wohl bewußt, daß sie damit an einem Grundpfeiler der alten staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung rüttelten; sie waren stolz darauf und achteten es nicht, daß sie das Kind mit dem Bade ausschütteten. Denn was für sie von der Musik überhaupt übrig blieb, war kaum mehr als die Schönheit der Stimme und der poetische Inhalt des Gesanges. Ungriechisch war übrigens diese Anschauung durchaus nicht. Im home-

Digitized by Google

rischen Epos herrscht sie durchaus vor: der Inhalt, die Lebhaftigkeit und Eindringlichkeit des Vortrages und vor allem die Schönheit der Stimme des Sängers stehen allem andern voran, über die speziell musikalische Qualität des Gesungenen und dessen Schönheit fällt kein Wort und ebensowenig ist von dem Geist der Ethoslehre irgend etwas zu verspüren.

Aber auch zu einer wissenschaftlichen Musikästhetik im heutigen Sinn ist im Altertum noch der Grund gelegt worden, und zwar von den Peripatetikern. Aristoteles selbst war zwar wie der letzte Politiker, so auch der letzte Musikethiker alten Schlages und stellt zum Beispiel für die Jugenderziehung ein ähnliches eingehendes Programm auf wie Platon, mit ausführlicher Kennzeichnung des Ethos der Tonarten und so fort. Aber er ist bereits nicht mehr so schroff einseitig wie jener. Mag auch ihm die pädagogische und kathartische Seite der Musik die Hauptsache sein, er kennt sie doch auch als Weckerin von Lustgefühlen, sowohl im Sinne des harmlosen Unterhaltungsspiels, als in dem höheren, der διαγωγή, bei der das καλόν und die ἡδονή vereinigt sind. Die διαγωγή trägt ihren Zweck in sich selbst und ist mit demselben Lustgefühl verbunden wie die Denktätigkeit des menschlichen und göttlichen Geistes und wie der Verkehr mit Freunden. Hier stehen wir tatsächlich vor der Seite der aristotelischen Lehre, die der modernen idealistischen Musikästhetik besonders nahe kommt.

Die Vorliebe der Schule des Aristoteles für empirische Forschung hat aber auch nach einer andern Seite die Bahn für eine wissenschaftliche Behandlung musikästhetischer Fragen frei gemacht. Gewiß verfochten die Peripatetiker die Ethoslehre so treu wie ihr Meister und wurden darin durch die Erfolge der jedem Musikästhetiker verhaßten nuove musiche der Phrynis, Timotheos und Genossen erheblich bestärkt, denn grundstürzende Neuerungen wie diese mußten mit Notwendigkeit alle Anhänger des alten klassischen Musikideals gegen sich in die Schranken rufen. Es war die letzte entscheidende Krise der griechischen Musik, aus der allem Widerspruch zum Trotz noch einmal eine in ihrer Art große Kunst hervorgegangen ist.

Daneben schlug man aber in den Kreisen der Peripatetiker noch einen andern Weg ein, der schließlich zu einer streng wissenschaftlichen Musikästhetik im modernen Sinne führen sollte, wenn er auch leider später nicht weiter verfolgt worden ist.

Eingeschlagen hat ihn der größte musikalische Peripatetiker und einer

Digitized by Google

der größten Musiktheoretiker aller Zeiten, Aristoxenos von Tarent. Auch er stand mit dem Herzen auf der Seite der Ethoslehre und hatte gegen den neuen Musikstil die schwersten Bedenken. Aber den wissenschaftlichen Blick ließ er sich dadurch doch nicht trüben.

Bekannt ist sein scharfer Gegensatz zu den „Kanonikern", das heißt den Pythagoreern, die sich vor allem die Erforschung des Objektes in der Musik, der Tonwelt und ihrer mathematischen und akustischen Voraussetzungen, zum Ziele gesetzt hatten. Wohl kannte auch Aristoxenos den „Kanon", das heißt den Einsaiter (Monochord), der zur Messung der einzelnen Intervalle diente, und hat damit gleichfalls Experimente angestellt. Aber das Ergebnis seiner Berechnungen war ein ganz anderes: die gleichschwebende Temperatur, die sich aus der Einteilung der Oktave in zwölf gleiche Halbtöne ergibt. Er hat damit ein Problem gelöst, das, im Altertum selbst bald wieder vergessen, nach über achtzehnhundert Jahren neu gestellt werden mußte und praktisch eigentlich erst von Sebastian Bach gelöst worden ist.

Kanonisch im Sinne der Pythagoreer war das freilich nicht, denn es vergewaltigte geradezu die Berechnung der natürlichen Intervalle und stellte Kompromisse auf, die den strengen Mathematikern ein Dorn im Auge sein mußten. Aber Aristoxenos war es auch nicht um Mathematik und Akustik zu tun, sondern um Ästhetik. Er sprach es mit aller Deutlichkeit aus, daß es beim musikalischen Hören nicht so sehr auf die rein objektiven Tonquellen, auch nicht auf das äußere Ohr ankomme, als vielmehr auf das Subjekt, den Hörer, und auf die Vorgänge, die das Musikstück in dessen Seele hervorruft. Es sind sehr feine Beobachtungen, die wir da antreffen, wie zum Beispiel, daß die Phantasie das Fortschreiten von einem Ton zu seiner Nebenstufe als „stetig" werte, bei Sprüngen aber die übersprungene Strecke durchlaufe und dadurch erst die Vorstellung „weiter" Intervalle gewinne, oder daß das Anhören eines Tonwerkes ein Ansammeln und Aufbauen in der Erinnerung sei.

So trat an die Stelle der mathematischen Spekulation und des Verquickens der musikalischen Vorgänge mit außerkünstlerischen Beziehungen die reine musikalisch-psychologische Empirie, und es wurde der Grund zu einer Ästhetik gelegt, die noch heute die Forschung beschäftigt.

Freilich hat Aristoxenos mit diesen Lehren, soweit wir wenigstens zu sehen vermögen, keine Nachfolge gefunden. Die weitere Entwicklung der griechischen Musikästhetik schlug Pfade ein, die weitab führten so-

Digitized by Google

wohl von Aristoxenos als von den Formalisten und in letzter Linie doch wieder von der Ethoslehre herkamen, mochte auch deren letzte Wurzel, das Ideal der Polis, dem allgemeinen Bewußtsein immer mehr entschwinden. Aber die Empfindung für die ethische und pädagogische Kraft der Musik blieb lebendig und so kam es zu einer Umbildung der alten Ethoslehre, die ihre ehemalige Reinheit zwar erheblich trübte, ihr aber doch zum Sieg über alle ihre Mitbewerberinnen und schließlich gar zu einer herrschenden Stellung in der Musiklehre der christlichen Kirche verhalf.

Von den jüngeren Philosophenschulen nahm sich ihrer besonders die Stoa an, indem sie sie in den Dienst ihrer Tugendlehre stellte. An die Stelle des alten politischen Ideals tritt nunmehr das kosmopolitische; der Stoiker gehört der Welt und die Welt ihm. Die ethische Kraft der Musik aber, von der auch diese Schule fest überzeugt ist, dient der Weckung und Beförderung der stoischen Tugend schlechtweg: sie soll nicht mehr gute Staatsbürger, sondern gute Menschen bilden. In dieser Gestalt ist die Ethoslehre auch von dem gebildeten Römertum übernommen worden, wobei allerdings der echt römische Nützlichkeitsstandpunkt sich auch in der Musik immer wieder geltend machte.

Aber schon um Christi Geburt ändert sich das Bild abermals. Vom Orient, vor allem aus dem für die letzte Phase der antiken Musik so überaus wichtigen Alexandrien, drangen auch in die Musiklehre neue Strömungen ein, die der Ethoslehre fremd und überhaupt völlig ungriechisch, ein beredtes Zeugnis dafür ablegen, wie stark sich mit der ganzen Kultur auch das musikalische Empfinden zu wandeln begann. Das politische Ideal war längst dahin, aber auch die allgemeine Tugendlehre vermochte dem neuen, nach göttlicher Offenbarung dürstenden Geschlecht nicht mehr zu genügen. Statt dessen tritt auch in der Musik immer stärker das Religiöse hervor, und ihm zuliebe wurde nun die Ethoslehre abermals umgebildet, mitunter in einer Weise, die mit ihrem alten Begriff kaum mehr etwas anderes gemein hatte als die starke Belastung des Musikalischen mit außerkünstlerischem Ballast.

Zeitlich ist hier zuerst jene seltsame Allegorie zu nennen, deren Hauptvertreter für uns der Jude Philon von Alexandrien ist. Hier dringt auch in die Musiklehre erstmals jene allegorische Ausdeutung ein, die später die ganze Musikanschauung des christlichen Mittelalters durchsetzt hat und so ungriechisch wie nur möglich ist. Sonst huldigt Philon freilich einem merkwürdigen Verfahren: er plündert die Griechen aus

Digitized by Google

und sucht sie dann vermittelst des so gewonnenen Rüstzeuges als den Juden unterlegen hinzustellen. Wir stoßen in seiner Musiklehre gleich auf eine weitere, für die Umbildung der Ethoslehre wichtige Spur, den Neupythagoreismus.

Der Neupythagoreismus ist das erste jener spätantiken Systeme, die die volle Erkenntnis der Wahrheit nicht mehr vom begrifflichen Denken, sondern nur von der unmittelbaren göttlichen Offenbarung erwarteten. Damit tritt auch die Musik in den Dienst der religiösen Mystik und Askese. Ihre rein sinnliche Seite wird dabei nicht allein abgelehnt, sondern geradezu verpönt; sie kann uns nun und nimmer dem letzten Ziel, der Vereinigung des Menschen mit der Gottheit, näher bringen. Hier kündigt sich bereits die spätere Verwerfung aller weltlichen Musik durch die christliche Kirche an. Nur mit den Dämonen, den Mittelwesen zwischen Gott und der Welt, mag sie uns verbinden, vor allem aber soll sie jene Reinigung und Läuterung bewirken, die uns allein für die Aufnahme der göttlichen Offenbarung empfänglich macht. Die Musik gilt nichts durch das was sie ist, aber umsomehr durch das was sie bedeutet, und diese Bedeutung bezieht sich weder auf bürgerliche Tugenden wie in der klassischen Zeit, noch auf allgemein menschliche wie bei den Stoikern, sondern allein auf die unmittelbare Anschauung des Göttlichen. Dafür gab es nun freilich für den Eingeweihten der Anknüpfungspunkte genug. Von den alten Pythagoreern her kannte man die Rolle der Zahl in der Musik. Den Neupythagoreern war es vorbehalten, hinter diesen von Hause aus rein mathematischen Begriffen allerhand theologische und metaphysische Beziehungen aufzuspüren. Es entstand eine merkwürdige musikalische Zahlensymbolik, die abermals von der christlichen Musiklehre mit Eifer übernommen worden ist; stellt doch noch im elften Jahrhundert nach Christus der Mönch Othlo fest, daß sich dereinst im Himmel der Eine zum Andern, je nach Verdienst, im Verhältnis der Oktave, Quinte oder Quarte befinden werde. Auch Philon hat sich diese musikalische Zahlentheologie angeeignet.

Damit tritt die antike Musikästhetik in ihr letztes Stadium ein. Die formalistische Richtung, sowie die wissenschaftliche des Aristoxenos, ist ganz vom Schauplatz abgetreten und auch von der alten Ethoslehre haben sich nur noch einige äußerliche Spuren erhalten. Vor allem ist an die Stelle der alten Polis die Gemeinde der Gläubigen getreten. Im Sinne Oswald Spenglers könnte man diese neue Auffassung der Musik als magisch

Digitized by Google

bezeichnen. Auch der Neuplatoniker Plotin ist durchaus in ihr befangen, trotzdem er von jener wunderlichen Mystik noch weit entfernt ist und sogar das Sinnlich-Schöne anerkennt, wenn auch nur als die unterste Stufe des Schönen überhaupt; auch zeigt er sich in der hohen Wertschätzung der Musik als solcher noch einmal als echter Grieche.

Aber im allgemeinen war auch die Musikästhetik seiner Zeit durchaus von jenem weltflüchtigen Grundzuge beherrscht, den die junge christliche Kirche in den Satz zusammenfaßte: „aut sacra sit musica aut non sit". Auch ihre Musikanschauung deckt sich durchaus mit der der übrigen religiösen Gemeinden des ausgehenden Altertums: im Dienste des göttlichen Worts ist die Musik ein lebendiges Bindeglied für die Gemeinde und ein Geschenk der göttlichen Gnade, das an segensreicher Wirkung alle anderen Künste weit übertrifft, außerhalb der religiösen Sphäre aber ist sie nicht blos wertlos, sondern sogar ein verderbliches Blendwerk der Hölle. Der echte Gläubige wird gar nicht in Versuchung geraten, weltliche Musik zu treiben, da er fühlt, daß das Göttliche in ihm dadurch Schaden leidet. Die viel beklagte Feindschaft der Kirche gegen die weltliche Musik, die sich tief ins Mittelalter hineinzieht, ist also nicht das Erzeugnis eines willkürlichen, blindwütigen Pfaffenhasses, sondern wurzelt tief im Geiste des ausgehenden Altertums, und die christlichen Kirchenväter lehren grundsätzlich über die Musik nichts anderes als was wir bei den heidnischen Weisheitslehrern der Zeit auch finden.

Bei diesen drängen sich freilich nach Plotin immer mehr Vorstellungen aus dem Volksaberglauben auch in die Musiklehre ein. Die Musik erscheint jetzt mitunter geradewegs als Zauberkunst, die so gut Wunder zu tun vermag wie die Götterbilder des Jamblichos. In der unter dessen Namen laufenden Schrift von den Mysterien hat jede Gottheit vermöge der ihr innerhalb des Weltganzen zukommenden Stellung besonders nahe verwandtschaftliche Beziehungen zu bestimmten harmonischen Klängen. Wendet der Mensch eine diesen Klängen entsprechende Musik an, so findet sich der Gott unweigerlich ein und nimmt in Form der Verzückung von dem Menschen Besitz. Daß den Mittelwesen zwischen Göttern und Menschen gegenüber sich diese magische Gewalt der Musik als noch stärker erwies, ist nur natürlich.

So endet die griechische Musikästhetik schließlich in einem trüben Wust von allerhand mystischen und magischen Vorstellungen, bei denen die Musik zur Geisterbannerin und -beschwörerin herabsinkt. Bei flüch-

Digitized by Google

tiger Betrachtung könnte es scheinen, als kehrte hier wieder einmal das Greisenalter zu der Anschauungswelt der Kindheit zurück. Aber der Vergleich hinkt auf beiden Füßen. Einst war die musikalische Magie einem naiven Volksglauben entsprungen und hatte die Keime zu den verschiedensten Entwicklungsmöglichkeiten in sich getragen, jetzt war sie das Zeichen einer geistigen Ermattung, die aus sich selbst nichts Neues mehr zu erzeugen vermochte.

Und doch ist auch hier nicht alles Verfall gewesen. Im Osten wird die hellenische, oder besser gesagt die hellenistische Musik von der byzantinischen abgelöst. Sie ist uns als Ganzes auch heute noch ein unentdecktes Land, aber die Vorstöße, die die Forschung der letzten Zeit in dieses Gebiet gewagt hat, lehren uns doch, daß die beliebte Gleichsetzung von Byzanz mit allgemeiner Erstarrung auch für die Musik nicht zu Recht besteht, sondern daß sich hier ein neues künstlerisches Leben regt, von dessen Säften der hellenische zwar nur einer unter vielen, aber doch ein sehr wichtiger gewesen ist. In der Tonartenlehre und -ästhetik zeigt er sich trotz aller orientalischen Einflüsse besonders wirksam.

Im Abendland aber gelang der christlichen Kirche, was ihren heidnischen Mitbewerberinnen wegen des Versiegens der künstlerischen Schöpferkraft versagt geblieben war, die Erfüllung jener spätantiken Lehren mit neuem Leben und ihre Fruchtbarmachung für ein großes weltumfassendes Ziel. Was die Musik dereinst für die alte Polis gewesen war, das wurde sie jetzt für das geistliche imperium Romanum, seine vornehmste Dienerin und Stütze und eines der stärksten Bindemittel seiner inneren Einheit. So erhielt die Musik in der so ganz anders gearteten mittelalterlichen Kultur abermals eine beherrschende Stellung und vermochte ihre bindende, „gemeinschaftsbildende" Kraft in einem Umfang zur Wirkung zu bringen, wie niemals weder vor- noch nachher. Angesichts dieser Tatsache will es nicht viel besagen, daß sie dabei in Fesseln verstrickt wurde, die uns heute als unkünstlerisch, wenn nicht gar als kunstwidrig erscheinen wollen. Dahin gehören zum Beispiel die Zahlensymbolik und Allegorie, die das ganze Mittelalter mit sich geschleppt hat, und die ebenfalls noch aus der Antike stammende Einreihung der Musik unter die Wissenschaften statt unter die Künste. Die ausschließlich dienende Stellung der Musik wollen wir der Kirche nicht allzu scharf zum Vorwurf machen, denn wohin die Entwicklung der Musik zu einer bis zur Schran-

Digitized by Google

kenlosigkeit freien Kunst führt, das erfahren wir gegenwärtig nur allzu-schmerzlich am eigenen Leibe.

Noch Luthers Musikästhetik, die wir auch heutzutage noch mehr preisen als verstehen, ist sehr stark von der mittelalterlichen Musik-anschauung, namentlich von Augustin, berührt. Seine ganze Lehre von der Musik als der „Führerin und Regiererin unsrer Herzen", aber auch als der vornehmlichsten „ancilla theologiae" stammt aus dieser Quelle. Daneben leuchtet freilich bei ihm auch schon ein anderes musikalisches Schönheitsideal auf, dessen Ursprung nicht mehr im kirchlichen Mittel-alter, sondern in der Renaissance zu suchen ist.

Digitized by Google

DIE KLASSIKER UND DER UNGELEHRTE MANN

REDE GEHALTEN VON DEM ENGLISCHEN MINISTERPRÄSIDENTEN MR. BALDWIN ALS PRÄSIDENTEN DER CLASSICAL ASSOCIATION BEI IHRER JAHRESVERSAMMLUNG AM 8. 1. 1926*)

Die Klassische Gesellschaft breitet ihre Grenzen weithin aus. Umfaßt sie doch Gelehrte und Ungelehrte, Gerechte und Ungerechte, Kurzarbeiter und Vollarbeiter, solche die Überstunden machen und solche die Muße haben, Reiche und Arme. Nur das eine wird von einem zukünftigen Mitglied verlangt: daß er die Klassiker liebe. Liebe schließt nicht unbedingt Begreifen ein (wer von uns könnte sonst sagen, daß er eine Frau liebe?), aber es bedeutet Liebe zum Schönen, Liebe zum Guten, Liebe zum Ideal. Solche Liebe ist nicht selten, und es ist gut, daß die sie besitzen, zusammenkommen und Kräfte und Erfrischung aus solcher Gemeinschaft wie die gegenwärtige gewinnen. Ich kann von diesen Dingen aus Erfahrung sprechen; denn ich gehöre zu den frühsten Mitgliedern dieser Gesellschaft, und wenn ich als Präsident rede — eine Ehre, für die mir jede besondere Eignung fehlt — so schöpfe ich Mut aus dem Gedanken, daß, wenn auch die Lampe der klassischen Studien durch Gelehrte geputzt und brennend erhalten werden muß, doch das Licht, das von ihr ausströmt, bis zu einem gewissen Grade vom Brennstoff abhängt und dieser beschafft wird durch ein Heer von ungelehrten Leuten mit Überzeugung und Begeisterung im Herzen. Die Klassiker werden niemals aus unserem Lande verschwinden, so lange sie einfachen Menschen lieb sind.

---

*) Anmerkung der Redaktion. Die „Antike" bringt nachstehend eine Übersetzung des englischen Originals nach dem im Manchester Guardian vom 15. 1. 1926 veröffentlichten Wortlaut, in dem gegen Schluß einige klassische Zitate gestrichen sind. Wir verzichten auf eine Stellungnahme zu irgendwelchen einzelnen in der Rede enthaltenen Gedanken und bieten sie dem Leser als ein lebendiges Beispiel des englischen Humanismus der Gegenwart und seiner Bedeutung für die politische Führerschicht. Wir hoffen diesen Problemen später noch mehr Aufmerksamkeit zu widmen.

Digitized by Google

Ehe ich versuche Ihnen zu sagen, was ich als die Schuld des einfachen Mannes an die Klassiker fasse, darf ich als einer, dessen Arbeit viele Jahre hindurch dem Felde der Politik galt, einige Augenblicke innehalten, um zu fragen, welche Hilfe unsere Studien dem ungelehrten Manne bringen können, der sich an der Aufgabe des Regierens versucht.

Engländer sein, entsprossen einem Lande, das während einer Zeitspanne so lang wie von der Reformation bis zum heutigen Abend ein wesentlicher Teil des römischen Reiches war, und unkundig sein der Geschichte dieses Reiches, das heißt im Hinblick auf den Wechsel der Geschehnisse und ihre täglichen Wirkungen ohne jenen Sinn für Perspektive sein, der wesentlich ist, um unser Leben als Nation zu sehen und um es als Ganzes zu sehen. Nicht umsonst wurde Westeuropa auf dem Amboß Roms geschmiedet, und wer vermag zu sagen, wieviel wir diesen langen Jahren römischen Gesetzes, römischer Zucht, römischer Bindung und der Teilhabe an einem gemeinsamen Reiche schulden. Während der ersten vier Jahrhunderte unserer Zeitrechnung haben römischer Gedanke und römische Sitte sich unsere Insel unterworfen und sich hier eine Heimat geschaffen.

Die meisten, deren wirkliche Bemühung um die Klassiker mit ihren Schultagen endete, werden diese Studien in so hohem Maße als einen Kampf um die Form in Erinnerung haben, daß sich damals der Gehalt dem Sinne nur nebenher einprägte. Die seltsamen Worte verrieten eine eigensinnige Eckigkeit, keine Flexion war so gering, daß man sie ohne Nachteil für den Sinn verachten konnte, sogar ihr Platz im Rätselspiel war bedeutungsvoll, und wenn man sie beim Gebrauch grob behandelte oder ohne berechtigte Ordnung durcheinanderwarf, dann weigerten sie sich, die Dinge widerzuspiegeln oder Gedanken auszudrücken.

Aber unmerklich zwang diese Unnachgiebigkeit den Geist zur Einsicht, daß die Worte einen bestimmten Wert haben. Mehr noch, wenn man sie richtig anwandte, schienen diese unverbrauchten Worte Gedanken darzulegen oder einen Sinn auszudrücken mit einer Geradheit und Unmittelbarkeit, die sogar in unserer eigenen Sprache fehlte. Vielleicht liegt es daran, daß viele Jahrhunderte vergangen sind, seitdem diese Worte in der Alltagsrede hin und her gegeben wurden, und daß sie daher eine Frische und Schärfe der Prägung haben, die keine gewöhnliche Gedankenverbindung zu verwischen Gelegenheit hatte. In unserer Zeit müssen wir

Digitized by Google

erleben, daß die Worte, aus denen das erlesenste Gedicht sich aufbaut, in anderen Zusammenhängen gebraucht werden, um einen Reim für ein sentimentales Lied herzugeben oder Witzeleien für einen Spaßmacher.

Die literarischen Werke Griechenlands und Roms, die auf uns gelangt sind, kommen unbeschwert von aller ärmlichen Verwandtschaft. Die Poeten, deren Deklamationen im Monat August solche Plage für Juvenal und seine Zeitgenossen waren, sind nicht erhalten geblieben, um uns zu langweilen, und alles, was zweiten Ranges war, ist allmählich in den Abgrund der Jahrhunderte hineingestürzt, über welchem nur Ewigkeitswert die Überlebenden zu schweben befähigt hat.

Der Frische der Worte wird noch ein anderer Zug am Stile der Alten verdankt, seine Klarheit und seine Knappheit. Es ist zum verzweifeln, wenn wir uns dabei betreffen, wie wir in zehn Zeilen sagen, was der Römer in fünf sagte; aber wenigstens mag es in uns ein bewußtes Streben erwecken, den Gürtel unserer Rede enger zu schnallen, wenn wir die Sätze der Alten laufen sehen straff und kampfbereit wie Athleten, verglichen mit so vielen schlaffen und nachlässigen Gestalten in unserer eigenen Sprache.

Mehr noch, die Alten haben ihre Gedanken nicht übermäßig ausgearbeitet; sie begnügten sich, der geistigen Arbeit ihrer Leser etwas zu überlassen. Wie verschieden von so vielen unserer englischen Skribenten, die sich anscheinend Wildes Ausspruch „Erfolg hat allein das Übermaß" zu Herzen genommen haben und die den magersten Gedanken in eine Fülle von Worten einwickeln, in der Hoffnung vielleicht, daß er durch seine Umhüllungen größer erscheine. Selbst unsere großen Schriftsteller sind manchmal zu bemüht nichts ungesagt zu lassen, was sich über ihr Thema sagen läßt.

Wenn ich jetzt eine persönliche Note anschlagen darf, so glaube ich, was ich gewonnen habe, ist ein gewisser Sinn für Verhältnisse, ein Maßstab der Werte und eine tiefe Ehrfurcht vor der Wahrheit der Worte, die in meinem täglichen Leben mir zur Verfügung stehen. Nimmt man noch dazu die immerwährende Freude, die ich so glücklich bin in der reinen Schönheit des Lateinischen und Griechischen zu finden, und die tausend Bilder, die sie in meinem Geiste wachrufen, so bin ich meiner frühen Schulung mehr schuldig, als ich jemals hoffen kann zurückzuzahlen. Ich

Digitized by Google

erinnere mich wohl des ersten Wahlkampfes, an dem ich teilnahm. Es war, was man eine altmodische Wahl nannte, in einem jetzt entrechteten Bezirk. Man erwartete vom Kandidaten, daß er während der Zeit seiner Kandidatur drei Abende der Woche in dem einen oder andern der Wirtshäuser zubrachte, die im ganzen Wahlbezirk so dicht gesät waren, und daß er anhörte und mit lautem Beifall begleitete, was man in Ermangelung eines besseren Namens nach dem Lucus-a-non-lucendo-Prinzip ein komisches oder humoristisches Lied nannte.

Nach einiger Zeit empfand ich das Bedürfnis einer inneren Reinigung und buchstäblich eines Beruhigungsmittels. Es war das Werk eines Augenblickes, zu finden was meiner Seele not tat. Wenn ich abends von diesen Orgien nach Hause kam, ging ich selten zu Bett, ohne etwas aus der Odyssee, der Aeneis oder den Oden des Horaz zu lesen. Bis zum Tag der Wahl hatte ich die letztgenannten alle gelesen und das meiste von dem anderen, nicht ohne Arbeit am Wörterbuch, nicht immer mit Leichtigkeit, aber mit Sorgfalt und wachsender Freude und mit dem erwünschten Erfolg, daß, wenn auch geschlagen, ich durch das Feuer gegangen war und der Brandgeruch nicht an meinen Kleidern haftete.

Zwei Jahre später trat ich durch eine Nachwahl in das Unterhaus und damit förmlich in das politische Leben ein. Daß ich einen Sinn für Verhältnisse, einen Maßstab der Werte und die Ehrfurcht vor der Wahrheit der Worte besaß, erwies sich mir als eine unschätzbare Hilfe für politisches Urteil. Soweit ich einen Sinn für Verhältnisse bekommen habe, hat er mir geholfen, die personale Gleichung der Individuen, vornehmen und geringen, die das Unterhaus bilden, zu bestimmen. Soweit ich einen Maßstab der Werte gewonnen habe, hat er mir geholfen, die Rede und das geschriebene Wort einzuschätzen, und hat mich viele Male davor bewahrt, vor den Götzen des Marktplatzes mich zu beugen. Soweit ich Ehrfurcht vor der Wahrheit der Worte bekommen habe, hat sie mir geholfen, den Trug und die zweideutige Phrase zu entdecken, die in dem tropischen Wachstum der Rhetorik lauern, und ich habe mich bemüht, eine einfache und unzweideutige Sprache zu gebrauchen. Ich bin auch imstande gewesen, mit ungemischter Freude die Wahl der Worte und den Ausdruck jener Redner zu genießen, die sich nach der klassischen Tradition bilden.

Ohne Nebenbuhler in diesem Stile ist für mich eines der aus-

Digitized by Google

gezeichnetsten Mitglieder unserer Gesellschaft, der Graf von Oxford [1]). Unter unseren großen Rednern sind solche, deren Eingebung offenbar von Athen stammt, und andere, die Rom verpflichtet sind. Der Graf von Oxford ist ein Römer in seiner Durchsichtigkeit, in seinem Ausdruck, in seiner Glückhaftigkeit. Es erfordert nur wenig Anstrengung der Phantasie, um ihn sich vor Gericht zu denken, wie er eine Verteidigungsrede, sagen wir „Pro Georgio" hält, oder wie er an seinem größten Tage an den Senat eine Rede richtet, die durch ihre schneidende und geschickte Fürsprache, ihre gedrungenen und prägnanten Sätze in gleicher Weise den Übersetzer und den erfahrensten Schreiber lateinischer Prosa zur Verzweiflung bringen könnte.

Und lassen Sie es mich in einem Satze hinzufügen: ein politischer Führer sollte seine „Ritter" auswendig wissen. Denn es gibt keine tiefere Wahrheit als die, daß Kleon allemal von dem Wursthändler übertrumpft wird.

Aber außer und über diesen Eigenschaften, die den Geist entzücken, gibt es das zartere, tiefere Etwas, das Herz und Seele trifft. Die Stimmen, die über Tod und Wiedergeburt der Völker hinweg zu uns sprechen, treffen jedes Gefühl jeder kommenden Generation in diesen späteren Tagen, wie sie die trafen, die in Athen und Rom Ohren hatten zu hören, aber sie erreichen uns mit dem Zuwachs von Feierlichkeit und Pathos, das an den unvergeßlichen Worten derer haftet, die wir geliebt und verloren haben. Jedes letzte Problem ist ihres gewesen, wie es unseres ist, und je mehr man seine Seele ihrem Aufrufe öffnet, um so tiefer wird unser Mitleid mit der stolpernden Menschheit, um so heftiger unsere Bemühung, die Menschenfamilie zusammenzubinden weit eher als sie zu lockern. Es ist kein blinder Zufall, der einen unserer größten Gelehrten [2]) dazu gebracht hat, sein Leben dem Ideale des Völkerbundes zu widmen. Weit eher ist es sein Wunsch, an seinem Teil die Verfehlung eben jener Griechen abbüßen zu helfen, zu deren Verständnis in der modernen Welt er vielleicht mehr beigetragen hat als sonst irgendein Lebender.

Welche Erinnerungen wecken solche Zeilen in uns auf (fuhr Mr. Baldwin nach einem kurzen Abweg ins Zitieren fort). Sie klopfen an das

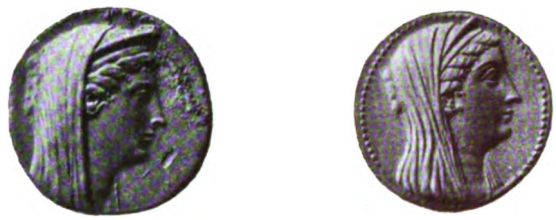
---

[1]) Asquith
[2]) Gilbert Murray

Digitized by Google

Herz wie die Paukenschläge der Fünften Symphonie. Ich darf Ihnen das, was ich meinen Freunden gesagt habe, wiederholen: Wenn meine politische Arbeit vollendet ist, werde ich alle meine alten Gefährten von meinen Regalen herunterholen und noch einmal mit Wörterbuch und Grammatik arbeiten.

Digitized by Google



ARSINOE PHILADELPHOS IN DER DICHTUNG

VON

RUDOLF PFEIFFER

Wenn man auch gelegentlich den Satz aus „Dichtung und Wahrheit" anführt, daß in „allen souveränen Staaten der Gehalt für die Dichtung von oben komme", so hat das Wort Hofpoesie doch einen beinahe verächtlichen Klang, den man gerne noch verstärkt durch mißbilligende Epitheta wie „offiziell" und „leblos". Deutsche denken sofort an jenen schreckhaften Wortprunk und Wissensbombast, mit dem im siebzehnten Jahrhundert ehrliche Leute vom Range des Opitz, Canitz, König ihre wohlbeleibten Souveräne deutscher Kleinstaaten bei allen nur möglichen Anlässen in den Himmel zu heben pflegten. Was im besonderen die Fürstenverherrlichung am Ptolemäerhofe in Alexandreia betrifft, so ist es nicht allzu verwunderlich, daß vielfach ein falsches Geschichtsbild entstanden ist aus unwillkürlicher Abneigung gegen einen Staat, den ein Despot lenkte, gegen eine Religion, die diesen Despoten unter ihre Götter aufnahm, und gegen eine Poesie, die die göttliche Person dieses Despoten mit dem angeblich nur aus Heuchelei und Schmeichelei gewobenen schillernden Feierkleide der Legitimität umgab. Wir besitzen nur sehr geringe Reste der alexandrinischen Hofpoesie, und darum wäre es nichts anderes als eine Fata Morgana, aus ihnen das ganze farbige äußere Lebensbild eines Musenhofes hervorzuzaubern; wohl aber darf eine Erklärung dieser zeitlich so stark bedingten dichterischen Gebilde versuchen, dem Sinn ihres geistigen Gehaltes nachzuspüren und damit zu bestimmen, worin ihre innere Lebendigkeit beschlossen liegt.

Die entscheidenden Zeiten für die große Wandlung in der gesamten griechischen Kultur liegen lange vor dem als Epochenjahr weithin sicht-

Digitized by Google

bar festgestellten Datum der Schlacht von Chaironeia 338, in der das alte Hellas dem Makedonenkönig Philipp unterlag: die nachklassische Epoche des griechischen Geistes beginnt schon um 400 und das ganze vierte Jahrhundert ist erfüllt von geistigen Kämpfen und politischen Veränderungen. Nach 300 gewann ein Teil der neuen Staaten, in die sich das Reich des Welteroberers gespalten hatte, feste Gestalt: Herr über Ägypten war seit Alexanders Tod einer seiner besten Heerführer, der Makedone Ptolemaios, zuerst nur als Statthalter im Namen des Reichs, dann als König in seinem eigenen. Seine Tochter ist Arsinoe Philadelphos. Fast dreihundert Jahre herrschten die Nachfahren dieses ersten Ptolemaios über Ägypten und das letzte Glied dieser Reihe ist zugleich das bekannteste: Kleopatra, die Siebente, die Tochter des elften Ptolemaios, die Geliebte des Caesar und des Antonius — weit mehr eine orientalische als eine hellenistische Herrscherinnengestalt. Es wäre irrig, wenn man sich nach den schon orientalisierten Zügen dieser letzten Ptolemäerin, deren Schatten Dichter und Geschichtschreiber immer wieder beschwören, seine Vorstellung von den ersten Ptolemäern und Ptolemäerinnen bilden wollte. Die waren ihrem Blute nach aus makedonischem Adel, ihrer Bildung nach hellenisch und regierten in der hellenischen Stadt Alexandreia. Es hat nahezu ein Jahrhundert gedauert, bis dort ägyptischer Geist von innen her Griechisches aufzulösen vermochte. Jenes Alexandreia, das sich als Haupt- und Residenzstadt des neuen Ptolemäerreiches in den ersten Jahrzehnten des dritten Jahrhunderts zur Weltstadt erhob und zur Mitte eines neuen kulturellen Lebens wurde, ist in allem Wesentlichen noch von den Kräften des griechischen Geistes bestimmt.

Es liegt immer nahe, einen solchen tiefen Gegensatz, wie er sich zwischen dem Griechentum des fünften Jahrhunderts in Attika und dem des dritten Jahrhunderts in den neuen Monarchien auftut, aus mächtigen Einwirkungen von außen herzuleiten, um so mehr, als bei anderen Völkern sowohl die monarchische Staatsform wie das Gottkönigtum und seine Verherrlichung auf eine uralte Tradition zurückblicken. Aber hier handelt es sich nicht um bloßen Wechsel von Verfassung und Institutionen; jener Wandel kann als ein innergriechischer nur im Zusammenhang mit der letzten Frage griechischer Daseinsform begriffen werden. Dieses Dasein stellt sich im sechsten und fünften Jahrhundert als eine Lebenseinheit dar, an der alle in gleicher Weise teilhaben und die alle Einzelformen bestimmt: auf unverbrüchliche göttliche Satzung gilt diese „Gleichheit"

Digitized by Google

gegründet. Sie durchwaltet die Natur des Weltalls wie die staatliche Form der klassischen Zeit, die Polis. Sie zu stören, war Selbstüberhebung frecher Einzelner und Frevel wider heiliges Recht; ihre eigene Hybris ist im letzten Grunde die Schuld, die in Hellas die Tyrannen ebenso stürzt wie sie den persischen Großherrn zu Fall bringt, der „gottgleich" sein will nach dem Worte des Aischylos. Als in fortschreitender Zersetzung der Lebenseinheit jene Gleichheit nicht mehr als eine religiöse Wirklichkeit, sondern nur als Meinung, als etwas Gemachtes, Künstliches empfunden wurde und umgekehrt die Selbstbehauptung des Individuums, soweit es an persönlicher Macht die Umwelt überragte, als das Naturhafte, da machte das wachsende Hochgefühl des Einzelnen die sich unterordnende tätige Teilnahme an dem Gemein-Wesen unmöglich. Wer sich an Kraft als der erste bewährte, war von Natur bestimmt, über die Minderen Herr zu sein — wird bei Euripides gesagt, der den Gegensatz der Zeit zur Gesetzgleichheit der versinkenden Polis in der ganzen Schärfe seiner tragischen Spannung gefaßt hat. Über alle philosophischen Versuche ihrer Neubegründung schritt der Gang der historischen Entscheidungen hinweg. Am Saume der hellenischen Welt befestigten zuerst Kraftnaturen ihre Herrschaft. Aber erst die überwältigende Erscheinung des großen Alexander steigerte die bewußte ganz im Geiste der Zeit liegende Verehrung der starken Herrscherpersönlichkeit aufs höchste. Da bei den Griechen nun immer mit der staatlichen Gründung und Ordnung die Vorstellung des Göttlichen verbunden war, so konnte der, dessen alles menschliche Maß übersteigende persönliche Kraft das neue Reich gründete, bildete, ordnete, nichts anderes sein als ein Gott. Schon während seiner kurzen Erdentage hat man den lebenden Alexander göttlich verehrt, und dem Toten wurde der Reichskult geschaffen. Die Norm für das frühere griechische Gemeinwesen bildeten Recht und Gesetz, deren Stifter und Hüter die Götter der Gemeinde selbst waren; die staatliche Norm war also göttlich. Stifter und Hüter von Recht und Gesetz im neuen Staat ist die Person des Herrschers; indem dieses menschliche Individuum in den Bereich des Göttlichen emporgehoben wird, kommt nur unter veränderter, den Zeitverhältnissen entsprechender Form der alte Gedanke der staatlichen Norm als einer göttlichen wieder zum Ausdruck. Sich selbst und anderen Gesetz sein kann der Herrscher nur als göttliches Wesen unter Menschen; damit war er legitimiert. So wird vom griechischen Staatsempfinden her die Vergottung gerade des Herrschers begreiflich, aber auch die Erweiterung

Digitized by Google

des Götterkreises durch Aufnahme neuer Gottheiten begreifen wir aus griechischer Religion, der sich das allgemeine Göttliche seit Jahrhunderten als eine Vielheit von Einzelnen dargestellt hatte, die unbegrenzt zu erweitern war. Es ist nicht so, daß Göttliches herabsteigt und Fleisch wird unter den Menschen, sondern wieder wie in der Frühzeit, aus der der Mythos vom Aufstieg Sterblicher meldete, steigt das übermächtige Individuum hinauf in die übermenschliche Sphäre: jetzt allerdings in der deutlichen Bewußtheit seiner Macht und Herrlichkeit, und es ist deutliche Bewußtheit, wenn sich die Umgebung — nicht ohne vereinzelten Widerspruch — unterwirft und wenn die Dichtung den Kreis der alten Götter und den Ring der alten Mythoi nun erweitert. Im Zusammenhang des nachklassischen Individualismus wird der Herrscherkult verständlich, nicht etwa aus stoischem Glauben oder aus euhemeristischen Konstruktionen; auch nicht von außergriechischer Religion her. Der orientalische König ist ja göttlich jeweils durch eine besondere Weihe und Gnade, durch ein Charisma, so etwa der persische durch den Besitz des göttlichen Feuers; der ägyptische König ist Sohn des Sonnengottes und dadurch selbst Lichtgott. Ägyptisches Gottkönigtum und orientalische Charismatik sind also der Idee nach von der hellenistischen Apotheose des großen Herrenmenschen völlig verschieden. Daß man in ihr schließlich nur Trug von Pfaffen und Schwindel von Hofschranzen sehen sollte, ist wohl kaum noch zu befürchten.

Auf die Heerführer, die in langen Kämpfen das Alexanderreich zerrissen und unter sich aufteilten, ging mit der tatsächlichen Regierungsgewalt die „Göttlichkeit" nicht ohne weiteres über; diese mußte — was nach dem bisher Gesagten als das Gegebene erscheint — durch große Personen neu errungen werden. So wurden zwar dem ersten Ptolemäer für „Befreiungstaten" von griechischen Kleinstaaten als ihrem „Retter" Altäre gebaut, wie schon dem Lysandros oder dem Demetrios Poliorketes im vierten Jahrhundert, aber als König seines Landes genoß er keine göttlichen Ehren. Erst dem Toten hat sie sein Sohn gewährt, und als wenige Jahre nach ihm seine Gattin Berenike starb, wurden sie beide als die „rettenden Götter" verehrt. An der Person der ältesten Tochter dieses ersten Ptolemäerpaares, Arsinoe, hängt die weitere Entwicklung. Die äußeren Lebensnachrichten sind dürftig; wenige antike historische Notizen, einige Münzen und Inschriften: aber die Steine, die ihren Namen tragen, sind stumm. Um so lauter tönen die Preisgesänge der Dichter, die ihr

Digitized by Google

huldigen; erst die Verse der Dichter, altbekannte und neugefundene, lassen ihr Bild erstehen, sie allein haben die unmittelbare Gegenwart ihres außergewöhnlichen Wesens erfaßt und bewahrt. Nach ihren Einzelzügen freilich dürfen wir in dem zersplitterten Spiegel der neuen Dichtung jener Tage nicht forschen: es ist schon etwas ganz Seltenes, daß überhaupt in griechischer Poesie die Macht einer bedeutsamen Erscheinung der Zeitgeschichte sichtbar wird. Arsinoe war, vielleicht erst siebenzehnjährig, mit dem alten König Lysimachos von Thrakien vermählt; ihre zum Herrschen bestimmte Natur hat sie schon in diesen Jahren entfaltet. Wenn man das Ehrgeiz nennt, so ist es zu kleinlich gefaßt: man könnte es wohl „dämonisch" nennen, wenn wir mit diesem einst schönen Wort noch die Vorstellung einer göttlich wirksamen Kraft verbinden würden. Es ist ein gewaltsamer Drang, sich selbst über alle Bande und Bindungen hinweg durchzusetzen, sich das andere zu unterwerfen und das eigene Ich über das gemeine menschliche Maß zu erheben. Von Lysimachos ließ sie sich eine große Zahl kleinasiatischer Städte schenken und Ephesos wurde nach ihr umbenannt; sie brachte ihren Mann dazu, einen Sohn aus seiner früheren Ehe ermorden zu lassen: er hätte ihr aus Liebe Gewalt antun wollen. Arsinoe selber hatte dem Lysimachos drei Söhne geboren, die zur Herrschaft kommen sollten. Aber im Jahre 291 verlor dieser Thron und Leben und seine Witwe rettete sich nur verkleidet aus ihrer Stadt Ephesos. Ihr Stiefbruder, der König von Makedonien, vermählte sich mit ihr im folgenden Jahre, nachdem er ihr ausdrücklich hatte zusichern müssen, sie als souveräne Königin zu behandeln; er ließ kurz nach der Hochzeit zwei ihrer Söhne von Lysimachos ermorden und Arsinoe verlor ihr Diadem, rettete aber wiederum das Leben. Sie flüchtete über Samothrake nach Ägypten (279). Es mußte dem in der feinen urbanen Sitte und Bildung des ausgehenden vierten Jahrhunderts aufgewachsenen Athener nicht anders erscheinen als uns: Greuel von Liebe und Mord wie aus fernsten Heroenzeiten, aus denen die Sage immer wieder von der Leidenschaft der Stiefsöhne, von der Ermordung von Stiefkindern zu erzählen weiß. Aber zu den attischen Bürgern ging Arsinoe nicht, sondern in die neue Welt, nach Alexandreia, wo ihr etwa acht Jahre jüngerer leiblicher Bruder König war. Sich im Hintergrunde des königlichen Hofes mit einer Nebenrolle zu bescheiden, wäre wider ihre Natur gewesen. Im Jahre nach ihrer Ankunft in Ägypten wurde eine Verschwörung gegen das Leben des Königs entdeckt, deren Anstifterin seine eigene Gattin gewesen sein soll. Sie

Digitized by Google

wurde verbannt. Nun war der Weg frei für Arsinoe, um sich den dritten königlichen Gemahl und das dritte Diadem zu erringen. Sie tat dies in einer für griechisches Empfinden ungeheuerlichen Weise: sie vermählte sich mit ihrem leiblichen Bruder, wurde ausdrücklich als Mitregentin anerkannt und erhielt bei dieser Vermählung den wohlklingenden Ehrennamen „die Bruderliebende", Philadelphos. Mannigfache Gründe suchte man zur Erklärung dieser Geschwisterehe, die auf jeden Fall gegen altes heiliges griechisches Recht, wie es den Menschen von den Göttern gesetzt war, gröblich verstieß: so hat sie auch etwa Sotades, der Dichter einer sehr niederen Sphäre, gebrandmarkt. Aber wenn wir sie positiv im Sinne der neuen Zeit ansehen, dann scheint das Wesentliche von Arsinoes Tat im folgenden zu liegen: es ist die höchste Steigerung jenes Dranges, ihr Ich über alle Schranken, die Menschen gesetzt sind, zu erheben, es ist der letzte Schritt über menschliche Niederung hinaus ins Übermenschliche, in die Nähe der Götter. Eben bei ihrer Ankunft in Ägypten war das tote erste Ptolemäerpaar in den Kreis der Olympier aufgenommen worden, Festspiele gleich denen in Olympia wurden für sie eingerichtet und ein Tempel von ganz besonderer Größe ihnen gebaut. Götterkinder waren also Arsinoe und ihr Bruder; unter Göttern aber und Götterkindern gab es doch längst Geschwisterehen: Zeus und Hera, Okeanos und Tethys, die Söhne und Töchter des Windgottes Aiolos, die Phaiakengebieter Alkinoos und Arete.

Arsinoe, die nun die Philadelphos hieß, starb schon im Juli 270 (oder 269). Aber in dem Jahrzehnt ihres Aufenthaltes in Ägypten und insbesondere in den höchstens sieben Jahren ihrer dritten Ehe erhebt sich die Kultur Alexandreias auf ihren Gipfel. Die große Königin hat nicht nur in Wahrheit das Scepter getragen, sie hat auch die Geister gerufen und beherrscht. Ihre Beziehungen zu führenden Philosophen waren wohl nur flüchtig und fallen in eine frühere Zeit, aber in Alexandreia wurde sie — wie immer deutlicher wird — die Schöpferin jenes vielverkannten Musenhofes, nicht ihr Brudergemahl, der sie um Jahrzehnte überlebt hat. Gerade in jenen Jahren ihrer Ehe sammelten sich dort die Dichter, in deren Versen die neue Zeit lebt, von allen Enden der griechischen Welt: aus Pella, aus Syrakus, aus Samos und Kyrene. Wie in der starken Herrscherpersönlichkeit jetzt die staatenbildende Macht ruht, so schließen sich alle gesellschaftlichen Bildungen um diese Person. Es gibt nun sozusagen kein öffentliches staatliches und geistiges Leben mehr, in der

Digitized by Google

persönlichen Umgebung des Königs und der Königin ist alles beschlossen. Dieser höfische Kreis: Militär, Beamte, Künstler, Gelehrte, ist Träger von Macht und Bildung. „Kultur" ist Machtsteigerung geworden. Der Dichter in diesem Kreis — „Hofpoet" mit Notwendigkeit — ist nicht seine zufällige und gelegentliche Zierde, sondern diesem Kreis, dieser gebildeten engbegrenzten Gesellschaft gehören er und seine Dichtung innerlich an. So entsteht zum ersten Male jenes bunte Spiel der Formen aus einer am Bildungsstoff sich nährenden beweglichen Phantasie.

Kallimachos von Kyrene und Theokrit aus Syrakus sind die Repräsentanten der neuen Poesie am Hofe der Arsinoe. Wir ahnen nicht, was in dem Gedicht des Kyrenäers auf die Geschwisterhochzeit stand, dessen Eingangsvers lautet:

Von Arsinoes Hochzeit, o Fremdling, beginn ich zu singen.

Aber von Theokrit ist uns ein Loblied auf den zweiten Ptolemäer erhalten in der Form der alten Götterhymnen: es erzählt von den göttlichen Eltern, wie Ptolemaios im Hause des Zeus bei Herakles und Alexander thront — wie Berenike von Aphrodite, als sie eben den Acheron überschreiten will, entrafft und mit den Ehren der Göttin bedacht wird — dann die Geburt und die glänzenden Taten des lebenden Herrschers, der eben im syrischen Krieg nicht ohne die starke Hilfe seiner Schwester und Frau das Reich gemehrt hatte — aber die höchste seiner Taten ist: er hat als erster aller Sterblichen Vater und Mutter Tempel erbaut; die duften von Weihrauch, leuchten von Gold und Elfenbein und an den Festtagen brennen die Rinderopfer auf den blutgeröteten Altären. Aber nicht allein vollbrachte er das, sondern

Er und die mächtige Gattin; kein besseres Weib hat auf Erden
Je um den Bräutigam im Gemach ihre Arme geschlungen,
Liebend von Herzen den Mann, der ihr Bruder war und ihr Gatte.
So hatten heilige Hochzeit auch die Götter gehalten,
Die die gebietende Rhea gebar zu Herrn des Olympos,
Ein Bett breitete hin zur Ruhe für Zeus und für Hera
Mit den gesalbten Händen die noch jungfräuliche Iris.

So gipfelt und endet das Preislied in der Verherrlichung der Geschwisterhochzeit als einem Abbild jener heiligen Ehe der ersten Geschwister Zeus und Hera. Es ist leichter, sich moralisch zu entrüsten oder in ein Gelächter auszubrechen über Verstiegenheit und Geschmackwidrigkeit als den Kern des echten Zeitempfindens in dieser bewußten Verklärung des großen

Digitized by Google

Herrscherpaars zu sehen. In dem Gedicht des Theokrit von den beiden „Frauen am Adonisfest" wird die Basilissa, die Königin, als die Stifterin der festlichen Pracht gefeiert: indem ihre Gestalt in der Mitte des Gedichts, in dem Adonislied der Sängerin, erscheint, wird das Ganze eine Huldigung an Arsinoe. Zum Dank an Aphrodite für die Aufnahme ihrer Mutter Berenike in den Kreis der Götter begeht sie das Fest; sie selbst also göttlichen Blutes, gleicht der Helena, der Zeustochter, die dreimal vermählt und die schönste auf Erden war. Die vom Dichter gepriesene Schönheit lassen die gleichzeitigen Münzen auch uns noch ahnen: etwas Herbes und Nachdenkliches, durchaus hellenisch Adliges hat ihr Bild, nichts Wildes, Tyrannisches, Brutales. Durch alle kunstvolle und bewußte Steigerung der Einzelzüge zu über-irdischer Hoheit schimmert etwas Wesentliches von ihrer leiblichen Erscheinung hindurch, so daß der Vergleich des Theokrit kein leeres Schmeichelwort gewesen sein kann.

Kallimachos hat ihr sein großes dichterisches Lebenswerk von den „Ursprungssagen" durch eine schlichte huldigende Widmung in den Schlußversen, wie es scheint, geweiht. Aber was die Person der Königin dem Lande und dem Dichter bedeutet, ist doch erst aus seinem Trauerlied bei ihrem frühen Tode klar geworden. Auf einem Papyrusblatt der Berliner Museen ist der Anfang zum größten Teil zerstört und kann darum nur inhaltlich paraphrasiert werden, der mittlere Teil ist erhalten, der Schluß verloren. Wenn Übersetzungen schon auf eine Wiedergabe klanglicher Wirkungen weithin verzichten müssen, so entziehen sich die geistigen Feinheiten hellenistischer, insbesondere kallimacheischer Poesie jedem Versuch einer Nachbildung. Mit einem Ruf an Apollon und die Musen beginnt das Lied; dann wird Arsinoe vom Dichter angeredet, nicht als Königin oder Göttin, sondern schlicht und fast vertraulich als junge Frau, junge Herrin, wie im Epos Helena von Iris oder Penelope von Eurykleia:

O Herrin, du stiegst hinauf
Zu des Wagens Sternbild,
Von den Göttern heimlich entführt,
Und am vollen Mondlicht
Vorbei ist die Seele entschwebt.
Weit schallender Wehruf
. . . . . .
Ein einziger Klaglaut
. . . . . .

Digitized by Google

Die Königin schwand uns

. . . . . .

Wie kam's, daß das Licht losch?

Es ist die Vision der Auffahrt einer Menschenseele zum Himmel, die eben entschwindet, wie der Jammer des ganzen Volkes unten auf der Erde sich erhebt. Aus den folgenden zwanzig Versen ist nur soviel kenntlich, daß der große Gemahl gebietet, Feuer zu entzünden von der Insel Pharos an der Küste bis hinauf nach Theben in Oberägypten. Der Zusammenhang mit dem nächsten erhaltenen Stück, von dem eine wörtliche Wiedergabe gewagt werden soll, ist klar: den Rauch der zahllosen Scheiterhaufen jagt der Südwind über das ganze Ägäische Meer hinauf bis nach Lemnos und zur thrakischen Küste. Dort wohnt Hephaistos mit seiner Gattin Charis, und eben kommt die verstorbene Schwester der Arsinoe, Philotera, die bei ihrem Tod in das Gefolge der sizilischen Demeter aufgenommen worden war, nach Lemnos und spricht mit Charis.

Ein Zeichen von fernem Brand
Sah sie Wolken von Rauch nahn;
Die wälzten sich dicht geballt,
Da der Wind sie dahintrieb,
Grad über den Rücken her
Der thrakischen Meerflut.
So sah es Philotera;
Von Enna her kam sie —
Verließ sizilisches Land
Und die hehre Deo —
Betrat die lemnische Flur:
Sie wußte von dir nichts,
O du den Göttern ein Raub,
Und sprach außer Atem:
„Du, Charis, eile hinauf
Zu des Athos Hochsitz
Und schau, ob ein Feuerschein
Her schimmert vom Flachland!
Wer starb? oder ist's eine Stadt,
Die ganz in Brand loht?
Angst faßt mich; fliege doch!
Es weht ja Südwind,

Digitized by Google

Der helle Süd: — bedroht
Alexandrien Unheil?"
Die Göttin sprach's; und sie flog
Zu der Warte des Bergs hin,
Die vom Schnee erglänzt und die
Den Sternen zunächst ist,
Wie die Kunde geht, und als klar
Ihrem Blick der Landsaum
Von Pharos lag, schrie sie auf
Und ihr Mut verließ sie:
„Weh, wehe, ein großes Leid,
Ein schweres geschieht uns!
Von deiner Stadt steigt Rauch
In Wolken nordwärts
. . . . . .

Das Folgende ist nicht zu lesen; es ist von Hephaistos die Rede, der fern von Lemnos irgendwie mit dem Brande zu tun hat. Aber Philotera weiß immer noch nicht, was eigentlich geschehen ist; da sagt ihr Charis, daß sie nicht um ihr Land zu weinen brauche,

Es trifft ein anderer Laut
Kein froher das Ohr mir;
Die Totenklage ertönt
Von deiner Stadt her;
Um keinen gemeinen Mann
Ruft ein Land so leidvoll.
Von den Großen einen, ach!
Entriß ihm das Schicksal:
Deine einzige Schwester ist's,
Um die das Volk weint,
Und schwarz umkleidet sind,
Soweit der Blick reicht,
Die Städte des Landes . . . . . .

Damit bricht der Papyrus ab: wir können nur vermuten, daß Arsinoes Aufnahme unter die Götter und ihre göttliche Verehrung unter einem mythischen Bilde das Gedicht abschloß. Von „lebloser, offizieller" Hofpoesie wird man hier nicht reden dürfen, wo menschliche Erschütterung hörbar wird. Es sind empfundene Klagelaute um den Verlust der Person,

Digitized by Google

die ihrer Mitwelt als die Größte gegolten hat. Nirgends in der Dichtung der Zeit bebt in den gefeilten Versen ein so starkes Gefühl. Auch die mythische Handlung zeigt etwas Einzigartiges: mitten unter den alten Sagengestalten tritt eine geschichtliche Person der Gegenwart, eben Philotera auf und Arsinoe gelangt ja wohl am Ende auch in jenen Kreis. Dies ist freilich eine bewußte Weiterbildung des Mythischen durch die freie dichterische Phantasie, aber zugrunde liegt jene echte Verehrung, die das große Individuum zu den Ewigen emporhebt. Arsinoe war seit ihrer Hochzeit der gemeinen Menschlichkeit entrückt und die Verse des Theokrit haben sie uns der Sphäre des Göttlichen schon nahe gezeigt. Aber sie scheint im Leben nicht als Göttin verehrt worden zu sein: keine Inschrift, keine Münze, kein Papyrusblatt und kein Vers eines Gedichtes hat bis jetzt den sicheren Beweis gebracht. Erst hier bei ihrem Tode wird sie über alle Planetensphären hinaus entrafft. Jetzt ist sie Göttin und ihr verdankt es der Brudergemahl, daß er in diesem Augenblick als Lebender zum Gott wird. Von nun an sind sie beide das göttliche Geschwisterpaar und der Kultus der Geschwistergötter schließt sich dem Alexanderkult an. Arsinoe wird auf den Inschriften die bruderliebende Göttin und auf den Gold- und Silbermünzen erscheint ihr Bild mit den göttlichen Abzeichen. Ein eigenes Priesterinnenamt, das eponym für ganz Ägypten ist, wird bald eingesetzt, Tempel gegründet, Städte nach ihr benannt; Namensgöttin eines Gaues wird sie und in allen ägyptischen Heiligtümern als Mitbewohnerin aufgenommen. So sehr der weitverzweigte Ausbau dieser Arsinoekulte von einer klugen Religionspolitik der Regierung geleitet war, der Ausgangspunkt liegt doch in dem Sinn der Zeit für die bezwingende persönliche Macht dieser Frau. Die griechischen Dichter nennen sie Arsinoe Aphrodite; auch dies ist keine poetische Metapher, sondern knüpft an etwas wirklich Gegebenes an. Auf einer Landzunge westlich der Stadt, dem Zephyrion, hatte ihr der königliche Admiral einen kleinen Aphrodite-Rundtempel geweiht. Den Bau selber hat Poseidippos in einem sehr graziösen Epigramm beschrieben; Hedylos und Kallimachos haben Epigramme für Weihgaben, die diesem Heiligtum gestiftet wurden, verfaßt und der sehr bejahrte Kallimachos hat schließlich in seinem spätesten Gedicht, das wir in der lateinischen Nachbildung Catulls besitzen, seiner großen Königin als der Aphrodite vom Zephyrion noch einmal gehuldigt. In einer sehr kapriziösen Elegie weiht die junge Gattin des dritten Ptolemäers Berenike für die glückliche Heimkehr ihres Gatten

Digitized by Google

eine Locke, die selber sprechend eingeführt wird: in jenem Tempel am Zephyrion war sie niedergelegt worden, das geflügelte Roß der Göttin Arsinoe, der Strauß, holt sie, trägt sie zum Himmel hinauf und legt sie der dort thronenden Arsinoe in den Schoß. Von der Göttin wird die Locke unter die Sterne versetzt, wo der Hofastronom sie dann entdeckt; Berenike aber soll ihr an allen Arsinoefesttagen ein duftendes Salbenopfer bringen. Dies ist spätes Spiel des greisen Poeten, fast fünfundzwanzig Jahre nach Arsinoes Tod, bei aller Laune und allem Geist etwas innerlich Starres. Auf einem Papyrus in Chicago sollen Reste eines Hymnus auf die Göttin Arsinoe stehen: kümmerliche Versifikationen, die als solche gar nichts, wohl aber als Symptom für die Verbreitung der Arsinoeverehrung etwas bedeuten.

Die „Göttlichkeit" des lebenden Herrschers, die vorher nur Alexander besessen hatte, war seit dem Tod der Arsinoe für das Haus der Ptolemäer errungen und nun der Dynastie gesichert. Ein göttliches Herrscherpaar, das nach dem großen Vorbild der Geschwistergötter auch jeweils einen Kultbeinamen wie die „Wohltäter", die „Mutterliebenden" trug, repräsentierte den Staat und auch die kühne Tat der Geschwisterehe hatte zur Folge, daß diese zur Institution im Herrscherhause durch die folgenden Jahrhunderte wurde. Eine Gestalt vom Rang und von der Kraft Arsinoes ist freilich nicht mehr hervorgetreten; auch die Poesie verstummte. Jene müde Virtuosität, mit der gelegentlich einzelne neben der immer wachsenden gelehrten Betätigung matte Verse feilten, und der Mummenschanz, den dionysisch angehauchte Könige inszenierten, hat nichts damit zu tun.

Wenn wir über die engen geschichtlichen Grenzen hinaus, die dieser Betrachtung hier gezogen sind, nur einen kurzen Blick auf spätere antike und nachantike Erscheinungen eines Herrscherkultes und einer Hofpoesie werfen, so werden wir gerade von unseren Feststellungen aus sagen müssen: so wenig die formalen Einflüsse bei der Vergottung der Herrscherperson etwa in der „Monarchie" Caesars zu verkennen sind, ebenso sehr verbietet es sich, den römischen Kaiserkult oder gar die moderne Souveränitätsidee oder den Majestätsbegriff als eine „Ableitung" oder „Umbildung" aus dem frühhellenistischen Gottkönigtum aufzufassen. In der poetischen Form der Fürstenverherrlichung freilich ist das Vorbild der ptolemäischen Hofdichtung wenigstens für die Römer bestimmend geblieben: es ist kein bloßer Zufall, wenn die Apotheose Caesars am Schluß von Ovids „Verwandlungsgeschichten" an das Arsinoegedicht des Kallimachos anklingt:

Digitized by Google

auch hier wird die Seele entrafft, über den Mond hinaus fliegt sie, erglänzt dann allerdings als Komet mit breitem Feuerschweif am Himmel. Und noch in jenen ganz späten Huldigungsversen an die letzten römischen Kaiser und den Goten Stilicho, bei Claudian, ist eine Eigentümlichkeit des nämlichen Gedichtes pomphaft weitergebildet: jener intime Verkehr der gefeierten zeitgenössischen Person mit den alten Göttern und Heroen gleichsam auf derselben Ebene. Eine seltsame Verirrung aber ist es, jene ptolemäische Hofdichtung in irgend eine Beziehung zum mittelalterlichen Minnesang zu setzen, wie es vor nicht langer Zeit von germanistischer Seite ernsthaft versucht worden ist. Was man da in Alexandreia zu sehen glaubte, war: Hervortreten der Frauen, galante dienende Huldigung an die fürstlichen Frauen durch eine erotische Poesie von romantisch-sentimentalem Charakter, als Form dieser Hofpanegyrik eine ganz bestimmte Gattung, die Elegie. Ähnliches sei in Persien, dann in Arabien, dann in Spanien zu finden und das literarische Schema dieser Huldigungen sei auf diesem Wege schließlich zu den provenzalischen Troubadours gekommen. Die Problematik dieser Wanderung ganz beiseite: der Ausgangspunkt, die Vorstellung von Anlaß und Form der ptolemäischen Hofpoesie, entspricht in keinem Betracht unserer Kenntnis der Kultur und der Dichtung, wie sie sich, wenn auch noch so lückenhaft, aus den Resten gewinnen läßt. Denn so viel wird doch klar geworden sein, daß dies keine Liebespoesie ist, daß sie nicht romantisch und galant und sentimental ist. Nicht der Frau als solcher, sondern der Majestät, nicht dem Weiblichen als einer „höchsten geistigen Blüte des Menschentums", sondern der heroischen oder göttlichen, übermenschlichen Person gilt die Huldigung: sie ist nicht Minne, sondern Heroisierung oder Apotheose; und ihr dienen alle Gattungen der Poesie, neben der Elegie der Götterhymnus, das lyrische Lied, das Epigramm.

Wenn wir uns von diesen trügerischen Fernblicken zurückwenden, so darf vielleicht noch abschließend gesagt sein, daß hier nur gezeigt werden sollte, was innerhalb der griechischen Sphäre vor sich ging; den Orient brauchten wir nicht zu bemühen und vielleicht mag dieses Beiseitelassen alles orientalischen „Ein-Flusses" allzu schroff erscheinen. Inwieweit sich Griechisches hier von sich aus Orientalischem nähert, inwieweit dessen späteres Übergewicht mit dem Erlahmen schöpferischer Elemente des Hellenismus selbst zusammenhängt, bleibe dahingestellt. In der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts jedenfalls ließ sich die rein griechische

Digitized by Google

Entwicklungslinie ganz scharf ziehen und diese Zeit hebt sich als eine besondere Kulturperiode des Hellenismus, auch wenn man nur Herrscherkult und Hofpoesie betrachtet, klar und eindeutig ab. Man mag diese Dichtung werten, wie man will: der Zusammenhang mit mächtigen Triebkräften der Zeit ist nicht zu verkennen. Sie ist ein, wenn auch noch so kunstvoll gepflegtes, lebendiges Gewächs, nicht die Schwindelblume feiler Gaukler. Die Sonne aber, unter der sich diese Spätblüte griechischen Geistes zu kurzem Glanz entfaltete, war Arsinoe Philadelphos.

Digitized by Google

EINE NEUGEFUNDENE MÄDCHENFIGUR AUS ELEUSIS

VON

ERNST BUSCHOR

Im Sommer 1924 hat K. Kuruniotis bei Ausgrabungen der griechischen Regierung in Eleusis die hier (Tafel 13, Abb. 1) abgebildete Statue eines laufenden Mädchens aufgedeckt. Er hat den Fund, der im „Deltion" demnächst eingehend von ihm besprochen wird, in der amerikanischen Zeitschrift Art and Archaeology 21, 113 ff. vorläufig veröffentlicht und auch gern gestattet, ihn hier vorzulegen.

Die Figur steckte im späten Schutt unweit des kleinen Südtors des Heiligtums, außerhalb der Bezirksmauer. Das schließt natürlich nicht aus, daß sie ursprünglich im Heiligtum selbst stand, ja es gibt sogar gute Gründe dafür. Das diademgeschmückte Mädchen, das mit der linken Hand das Mäntelchen festhält, eiligst nach links flüchtet und nach rechts zurückblickt, war der Bestandteil einer größeren Komposition. In Eleusis denkt man zuerst an den Raub der Kore durch Hades. Dann kann aber das Mädchen nicht die Geraubte selbst sein, sondern muß eine ihrer Gespielinnen darstellen, und zwar war sie kaum die einzige. Die Komposition, die sich dann ergibt, muß einem Giebel zugeschrieben werden. Auch die stark vernachlässigte Rückseite der Figur läßt auf eine solche Verwendung schließen. Das giebelgeschmückte Gebäude wird wohl im Heiligtum gestanden haben und bald nach der Zerstörung durch die Perser (480) errichtet sein.

Der Gedanke ist zwar verlockend, daß der Giebel, zu dem das Mädchen gehörte, gerade dem Perserbrand zum Opfer fiel und kurz vorher errichtet wurde. Die Figur hat auch in der Tat noch viel von dem märchenhaften Zauber der untergehenden archaischen Welt, aber andererseits auch wieder die große Gebärde und die klare Sprache der Achsen, die sich bald darauf in der griechischen Kunst Bahn brechen; auch die vom rechten Bein

Digitized by Google

zurückwehenden Falten gehen wohl über die Stufe von 480 hinaus. Gerade diese Mischung von alter Zierlichkeit und frischer Naturbeobachtung,

Abb. 1. Statue von Eleusis.

von archaischer Lyrik und neuer Dramatik macht die hohe Schönheit der Figur aus; ein bedeutender und eigenartiger attischer Bildhauer muß sie geschaffen haben.

Digitized by Google

STATUE VON ELEUSIS

Digitized by Google

Digitized by Google

DAS WELTBÜRGERTUM IN DER ANTIKE

VON

JOHANNES MEWALDT

In einer antiken Biographie des Diogenes von Sinope findet sich unter dessen Aussprüchen auch der folgende. Als er gefragt wurde, woher er sei, antwortete er: „Ich bin Weltbürger — κοσμοπολίτης". Hier findet sich dieser berühmte Ausdruck zum allerersten Male. Die Antwort, die Diogenes gibt, entspricht nicht bloß seiner persönlichen paradoxen Eigenart, sondern entspringt aus der Mentalität der Schule der Kyniker, zu der er gehört. Es muß aber gesagt werden, daß diese Einstellung zunächst etwas durchaus Ungriechisches in sich trägt, und es lohnt sich, darüber nachzudenken, auf welchem Wege eine solche Ansicht hat entstehen können.

Wir müssen uns, um den richtigen Standpunkt jenem Ausspruche gegenüber zu gewinnen, einmal klarmachen, wie übermächtig stark im Griechentum die Bindung in vaterländischer Gemeinschaft ist. Homer läßt es sogar den Troer Hektor sagen: „Ein Wahrzeichen nur gibt's: die Vatererde zu schirmen!" Die alte jonische Elegie des Kallinos und dann dessen Nachfolger, Tyrtaios in Sparta und Solon in Athen, sie alle werden nicht müde, ihren Mitbürgern in immer neuer Form den Gedanken zu predigen: „Dem Vaterlande getreu bis zur Aufopferung!" Die Athener im besonderen kennen nichts Höheres als diese Idee. Für den Tragiker Aischylos gehört die Hingabe an sein Athen zu den Bestandteilen seines religiösen Glaubens. Ebenso denkt Sophokles, und auch aus den Dramen des Euripides leuchtet die Flamme der Liebe zu seinem Lande hervor, das ihm freilich diese Liebe nicht eben reich vergolten hat und ihn am Lebensabend in die Fremde ziehen sah. Ganz das Gleiche sehen wir bei den Komödiendichtern, einem Eupolis, der für Athen den Heldentod starb, und bei Aristophanes, der trotz der Kriegsnöte und manchen Tadels doch so stolz ist auf sein herrliches Athen. Im vierten Jahrhundert stehen

Digitized by Google

die großen Redner Isokrates und namentlich Demosthenes und Lykurgos in solcher Gesinnung vor uns. Und so ist es denn kein Wunder, daß auch die beiden großen Philosophen des vierten Jahrhunderts, Platon und Aristoteles, den griechischen Staatsgedanken in strengster, ich möchte fast sagen, engster Formulierung vor uns hinstellen. Der Meister, Sokrates, hatte es, trotz scharfer Prüfung jeglichen Dogmas, praktisch nicht anders gehalten: er hatte stets, auf dem Schlachtfelde wie in Bürgerämtern, seinen Mann gestanden, und mit vollem Rechte konnte daher Platon ihn, seinen Lehrer, den Gedanken an Flucht aus dem Gefängnisse weit von sich weisen lassen mit der hinreißend durchgeführten These, daß die Gesetze unseres Landes unsere Mütter seien, denen wir in guter wie in schlimmer Lage unbedingt zu vertrauen und zu gehorchen haben.

Und außerhalb Athens steht es nicht anders. Der Boioter Pindaros bemüht sich, trotz seiner weiten interhellenischen Beziehungen, an mehreren Stellen ausdrücklich, das alte Schmähwort von den ungebildeten „boiotischen Schweinen" durch seine eigene Kunst zunichte zu machen, und kein weiteres Ziel kann er sich stecken, als „durch seine Kunst berühmt zu sein überall unter den — Hellenen".

All diesem gegenüber ist das Wort „Kosmopolit", das ein Mensch schon des vierten Jahrhunderts, ein Zeitgenosse des Demosthenes und Aristoteles, dem Frager hinschleudert, ein schneidender Widerspruch. Wir haben hier die feste Formel, den Terminus technicus: aber die Idee ist älter und bereitet sich nach und nach vor, bis sie hier von dem Manne zum Worte geprägt wird, der auch die kühne Formel von der Umwertung aller Werte gefunden hat. Und erst nach ihm fand die von dem Worte getragene Idee die höchste Vollendung.

Ich finde, daß der kosmopolitische Gedanke in der Antike sich in drei Stufen entwickelt hat: als Aufklärung, als Opposition, als Weltanschauung.

I

Wenn ich die erste Stufe die der Aufklärung nenne, so meine ich damit die alte Sophistik, die Tochter der jonischen Wissenschaft. Wir haben seit einiger Zeit ein Dokument dieser Sinnesweise in dem Papyrus des Sophisten Antiphon. In der gefundenen Partie seines Werkes, das den stolzen Titel „Die Wahrheit" führte, steht ein überaus scharfsinniger Nachweis, daß in jeder Rechtssatzung eines Staates ebensoviel Unrecht wie Recht enthalten sei. Denn das Recht, das dem einen gegeben wird,

Digitized by Google

wird dem anderen genommen. Jedes Recht ist ein Vorrecht, das mit Rechtsraub an einem anderen verknüpft ist. Wenn man also auf Grund eines Rechts, eines *νόμος*, für jemand eintritt, zum Beispiel mit einer Zeugenaussage, so schädigt man im gleichen Moment einen anderen. Jedes Recht (*δίκαιον*) ist zugleich ein Unrecht (*ἄδικον*) — und, so könnten wir hinzufügen, das höchste Recht ist das höchste Unrecht: summum ius summa iniuria.

Der Gedanke des Antiphon ist durchaus richtig; er ist es bis auf den heutigen Tag, war aber ganz besonders naheliegend in Hellas, wo jede Polis ihre einseitige Verfassung und ihr einseitiges Recht hatte, je nachdem sie demokratisch, oligarchisch, aristokratisch oder monarchisch konstituiert war. Die Schärfe dieser Einseitigkeit ging so weit, daß im peloponnesischen Kriege, während dessen Antiphon schrieb, besiegte Staaten gezwungen wurden, die Verfassung des Siegers anzunehmen; wandte sich das Blatt, so mußte wieder geändert werden. All dies gab dem Antiphon den Gedanken ein, daß jeder bestehende *νόμος* etwas Willkürliches und vor allem etwas geradezu Beschränktes habe, daß die so vereinbarte Satzung kein wahres Recht sei. Eine Kritik, die einem Vertreter jener alten, großen Sophistik wohl ansteht und auf einen Platon starken Zwang mitausgeübt hat, nach einer neuen Lösung für die Begriffe Recht und Gerechtigkeit zu suchen.

Aber wie entscheidet sich nun Antiphon positiv? Die Sophistik ist ja in der Hauptsache Kritik, Aufklärung, sie ist Anregerin geworden. Aber Antiphon stellt in den uns erhaltenen Seiten doch mit aller Deutlichkeit gegenüber dem Satzungsrecht die Forderung eines Naturrechts auf, dessen Norm sein müsse: kein Unrecht tun und kein Unrecht leiden.

Dadurch bricht Antiphon rücksichtslos mit dem begrenzten und beschränkten *νόμος* einzelner Staatsgebilde; er führt einen verwundenden Hieb gegen die allgemeine hellenische Auffassung vom Staate, und was besonders auffällig und bei diesem frühen Kritiker bemerkenswert ist: er empfindet die Mängel des bestehenden Rechts namentlich in sozialer Hinsicht sehr stark. In diesem Sinne gemeint sind seine Worte: „Die aus hochansehnlichem Geschlechte stammenden Leute achten wir und ehren wir, aber die aus keinem ansehnlichen Hause stammen, die achten wir nicht und ehren wir nicht. In diesem Punkte sind wir in unserem Verhältnis zueinander ganz verwildert, barbarisiert (*βεβαρβαρώμεθα*)". Der griechische Staats-*νόμος* wird also als ein Standes-*νόμος* gebrandmarkt,

Digitized by Google

und konsequenterweise macht Antiphon von seinem Standpunkte des Naturrechts aus auch keinen Unterschied mehr zwischen Griechen und Barbaren, wenn er fortfährt: „Denn von Natur sind wir alle in aller Hinsicht gleichmäßig ausgestattet, Barbaren wie Hellenen zu sein. Beobachten können wir das an den Tatsachen der für alle Menschen naturnotwendigen Bedürfnisse: zu befriedigen sind sie für alle auf den gleichen Wegen, und in all dem nimmt kein Barbar eine Sonderstellung ein und kein Hellene. Wir atmen alle die Luft in Mund und Nase, und wir essen alle mit den Händen . . ." Hier bricht es leider ab.

Was wir nun hier bei Antiphon lesen, ist noch kein durchgereiftes Weltbürgertum: aber es ist die Vorstufe dazu. Denn diese Theorie untergräbt das staatliche und zugleich das soziale Gefüge des hellenischen Staates: soviel können wir aus den paar Spalten des Buches doch deutlich erkennen. Und Antiphon stand unter den Sophisten keineswegs allein oder gar an der Spitze. In seinem weitgreifenden Buche „Hellenen und Barbaren" (1923) zeigt Julius Jüthner, daß der viel berühmtere Hippias offenbar Ähnliches im Sinne hat, wenn er, der Gast aus Elis, im Hause des Atheners Kallias die zahlreichen Gäste programmatisch anredet (in Platons Protagoras): „Ihr anwesenden Männer! Ich betrachte euch alle als meine Geschlechtsverwandten, Familienangehörigen und Mitbürger — nach der Natur, nicht nach dem geltenden Recht. Denn Gleich und Gleich ist von Natur verwandt; aber freilich das Recht, der Tyrann der Menschen, übt vielen Zwang aus wider die Natur." Hippias steht nach meiner Meinung ganz auf demselben Standpunkte wie Antiphon; wenn er die Barbaren nicht ausdrücklich miteinbezieht, sondern nur allgemein von Menschen spricht, so hat das darin seinen Grund, daß ausschließlich Hellenen anwesend sind.

Und dieser Standpunkt entspricht ganz dem Geiste und der Lebensform dieser Sophisten. Diese Neuerer, die an allen Zentren der Bildung auftauchen und die schwankende, wißbegierige Jugend um sich versammeln, sind durchaus interpolitisch eingestellt. Ihrer aller Werk hat, wenn auch ohne Verabredung, den Sinn, Gebundenes zu lösen. Lösen wollen sie von der Bindung an göttliche und kosmische Mächte (Protagoras), von der staatlichen und sozialen Beschränkung (Hippias, Antiphon), von den Fesseln des eigenen Gewissens (Thrasymachos: „Recht ist, was dem Stärkeren nützt") und von den Hemmnissen in Sprache und Rede (Prodikos und Gorgias). Mannigfaltig sind ihre Wege, doch in vielem überschneiden

Digitized by Google

sich ihre Interessen. In ihren Gedanken lieben sie das Extreme und Paradoxe, sie stellen in Frage, und nicht zum wenigsten dadurch haben sie einen Platon gezwungen, nach neuen Grundlagen unseres Seins und Wirkens zu suchen und an diese Aufgabe sein Leben zu setzen. Platon kennt die sophistischen Gedanken alle; viel öfter als wir heute noch feststellen können, ringt er mit ihnen: aber in der uns beschäftigenden Frage steht er am konservativsten gegen sie. Von Weltbürgertum will er nichts wissen; nein, er gestaltet vielmehr die alte Staatsauffassung neu, indem er die ideale Polis in seiner *Πολιτεία* gründet und noch im hohen Alter das Gesetzeswerk aufbaut, das schon in seinem Titel *Νόμοι* den von Männern wie Hippias und Antiphon erschütterten Begriff bewahrt und festhält.

Aber die These der Sophisten schlug trotzdem im griechischen Geiste Wurzel, und zudem gestalteten sich die hellenischen Verhältnisse im Verlaufe des vierten Jahrhunderts so sehr um, daß der Boden für die kosmopolitische Idee selber immer mehr vorbereitet wurde.

Zwar nicht bei Isokrates, der vielmehr in seinen großen Broschüren für einen Zusammenschluß sämtlicher Hellenen zum Kriege gegen den persischen Erbfeind arbeitet. Auch nicht bei Aristoteles, der in dieser, wie in so mancher anderen Frage auf dem Boden der platonischen Schule stehen bleibt. Wohl aber tritt uns der Gedanke des Kosmopolitismus in einer Schattierung bei Theophrastos, dem Schüler und Nachfolger des Aristoteles, entgegen, und es ist mir nicht zweifelhaft, daß hier der Einfluß gerade der Sophistik nachwirkt. Jakob Bernays hat in seinem „Theophrastos über Frömmigkeit" unter anderm folgendes Fragment aus Porphyrios zurückgewonnen: „Theophrast bedient sich etwa folgenden Gedankenganges. Die, welche von dem gleichen Vater und der gleichen Mutter abstammen, nennen wir miteinander von Natur verwandt. Verwandt nennen wir auch die von den gleichen Vorfahren Erzeugten. Aber weiter auch unsere Mitbürger, insofern sie am Vaterlande und an der gegenseitigen Lebensgemeinschaft teilhaben. Freilich betrachten wir sie dann nicht mehr aus dem Grunde als Verwandte, weil sie solche durch natürliche Abstammung von denselben Leuten sind, es müßten denn einige ihrer ältesten Vorfahren ihre gemeinsamen Geschlechtsurahnen gewesen sein. In diesem Sinne, so meine ich nun weiter, sprechen wir von Verwandtschaft und Angehörigkeit vom Hellenen zum Hellenen, vom Barbaren zum Barbaren und von allen Menschen untereinander, — aus einem von zwei Gründen: entweder weil sie von den gleichen Urahnen abstammen

Digitized by Google

oder weil sie die Lebensfristung und die Charakterzüge und die Gattung gemeinsam haben. So stelle ich denn die These auf, daß die gesamte Menschheit miteinander verwandt ist."

Diese Sätze des Theophrast geben bis in Einzelheiten hinein Gedanken des Sophisten Antiphon wieder; es ist die Nachwirkung des Buchs der „Wahrheit", das der belesene Theophrast wahrscheinlich kannte. Das Wichtigere aber ist, daß er diese Gedanken sich zu eigen machte und in einem Werke über Frömmigkeit, das ist über Religion, vortrug. Da ist seit Platon, ja seit Aristoteles, ein Wandel eingetreten, der zu denken gibt. Woran lag das? Manchem mag die Antwort genügen: Theophrast nahm diese Ansicht an, weil er sich von ihrer Richtigkeit überzeugt hatte und selbst so dachte. Aber andere werden lieber darauf hinweisen, daß die Welt damals überhaupt sich ringsumher gewandelt hatte und weiter wandelte. Das alte Hellenentum war dahin, endgültig seit Alexander dem Großen. Erinnern wir uns, daß Theophrast bis ins zweite Jahrzehnt des dritten Jahrhunderts gelebt hat, fünfunddreißig Jahre über Alexanders Tod hinaus, daß er mit einem nicht unbeträchtlichen Teile seines Lebens hineinreicht in die hellenistische Zeit. Theophrast ist für uns einer der ersten Griechen, der dem großen Wandel der Dinge in einem bestimmten Punkte Ausdruck gibt. Die engere Gemeinschaft der alten Polis nicht bloß, nein auch die Gemeinschaft der Hellenen unter sich, von der noch Isokrates gern geträumt hatte, ist überwunden und übersprungen: die gewaltigen Taten, Züge, Eroberungen, Staatenschöpfungen Alexanders des Großen und seiner Nachfolger zwangen auch die Griechen, von jetzt an in ganz anderen Dimensionen politisch und menschlich zu denken. Auch der Gegensatz Hellenen und Barbaren war jetzt, nicht bloß wie früher sophistisch-theoretisch, sondern praktisch überwunden, in den neuen Riesenreichen, in denen Hellenen und Barbaren gemeinsam Hand anlegten an den Neubau. Theophrast ist einer der ersten, die dem Gedanken des Weltgriechentums sich hingeben, um die Welt, die damals in die militärische und politische Gewalt der griechischen Feldherren gekommen war, auch geistig von der Kulturhöhe des Griechen aus zu erfassen: religiös, literarisch und naturforschend.

So ist in der peripatetischen Schule eine aufklärerische Lehre der Sophisten der Philosophie einverleibt und der Wissenschaft nutzbar gemacht. Das Vordringen des damaligen Griechentums in ungekannte Fernen weitet auch den Blick des Geistes, wobei freilich die Frage be-

Digitized by Google

rechtigt bleibt, ob nicht ein weltumfassendes Streben immer im griechischen Geiste gesteckt hat und damals durch äußere Geschehnisse nur geweckt und entfaltet wurde.

II

Nicht allzuviel früher ist das Schlagwort κοσμοπολίτης selbst geprägt worden, im Geiste der Kyniker, von ihrem Herrn und Meister Diogenes, dem ich diese originale Wortschöpfung durchaus zutraue.

Hier finden wir Weltbürgertum nicht im Triebe der Aufklärung wie bei den Sophisten, nicht als wissenschaftliche Ansicht wie bei Theophrast, sondern herausgewachsen aus der Lust der Opposition, aus radikaler Negierung des Bestehenden und (das ist der allerletzte Grund) aus einer neuartigen Lebenshaltung. Darüber müssen wir uns klar sein.

Kynische Neigungen, aber noch gebändigt durch die alte Polisidee, beobachten wir schon bei Sokrates. Sein Schüler Antisthenes findet seine Besonderheit in bereits ausgesprocheneren kynischen Tendenzen. Unter den Lehren, die er im Gymnasion Kynosarges den Jünglingen vortrug, findet sich die, der Philosoph werde sich in seiner Beziehung zum Staate nicht nach den bestehenden Gesetzen richten, sondern einzig und allein nach dem Gesetze der Tugend. Diese Tugend (die ἀρετή im philosophischen Sinne), die für ihn in der Freiheit von allen Leidenschaften und in der willenskräftigen Stetigkeit in Wort und Tun sich kundgibt, ist für den Menschen jedes Standes, Geschlechts und jeden Bildungsgrades erreichbar und für alle die gleiche. Sie zerstört alle Schranken und vereinigt über sie hinweg alle Guten. Liebenswert ist nur der Gute, und die sittlich Tüchtigen sind alle untereinander Freunde: οἱ σπουδαῖοι φίλοι. Damit ist dieses Ideal keineswegs auf die Hellenen beschränkt, sondern auch ein Nichtgrieche kann zu dieser Sittlichkeit ein Führer sein. Daher stellte er in besonderen Schriften nicht bloß Herakles, den Lieblingsgott der Kyniker, sondern auch Kyros, den Begründer des Perserreiches, als Vorbilder hin. Welchen Inhalts seine Schrift „Über Gesetz oder über Staatsverfassung" gewesen sein mag, kann man sich nach alledem sehr wohl vorstellen, selbst wenn sich bei einer zweiten Arbeit über diesen Gegenstand (Περὶ νόμου) nicht tatsächlich der Zusatz fände: „Oder über das Gute und Gerechte."

Das Hinauswollen über die hemmenden Grenzen des eigenen Staates ist in diesem Manne des vierten Jahrhunderts unverkennbar. Er entfernte

Digitized by Google

sich in diesem wichtigen Punkte sogar von seinem Lehrer Sokrates und folgte den Spuren der Sophisten, von denen er auch sonst vieles angenommen hat.

Was nun aber bei Antisthenes in der Hauptsache Tendenz war, das wurde bei seinem Schüler Diogenes radikal durchgeführtes Leben.

Dieser Mensch aus einer Küstenstadt Paphlagoniens fernher vom Schwarzen Meere, durch einen plumpen Zufall oder unter dem Druck eines Delikts nach Athen verschlagen, in höchster Dürftigkeit dort vegetierend, kommt von ungefähr in Beziehung zu Antisthenes und findet bei ihm die Philosophie zu seiner eigenen, bis dahin dumpf geübten Lebensform der fortgesetzten Entbehrung. Nun wurde, was bis dahin bloße Entbehrung war, schon positiver gewendet, zur Anspruchslosigkeit, und so lebt er in den primitivsten Verhältnissen bewußt weiter, sich selbst genug, αὐτάρκης. Er hat kein Obdach, keine Familie; er treibt keinerlei Gewerbe, sondern erhält sich von den Brocken, die er sich zuwerfen läßt wie einem Hunde. Von allen beglotzt, von vielen verhöhnt und beleidigt, saugt er sich nach und nach mit Welt- und Menschenverachtung so voll, daß niemand vor der Schärfe seines Witzes und Hohnes sicher ist. Dabei lebt in ihm das starke Bewußtsein des eigenen vollen Werts. Was sind ihm die Vertreter und die Formen staatlicher Macht? Wie kläglich, ja sinnlos müssen ihre Ansprüche und dieses ganze Staatsbürgertum ihn anmuten! Und als jemand, wer weiß aus welchem nichtigen oder gar boshaften Grunde, eines Tages die Frage an ihn richtet: „Von woher bist du eigentlich?", da nennt er sich nicht Bürger von Sinope oder etwa von Amphipolis, Megalopolis oder einer anderen Polis mehr oder weniger hohen Namens, sondern gibt die Antwort: „Ich bin aus Kosmopolis" — „ich bin Weltbürger!" Eine Antwort, bei der in einer verblüffenden Weise das Bekenntnis der klarempfundenen eigenen Unansehnlichkeit und das Gefühl eines ungemessenen Stolzes in eins zusammenfließen.

Einem bestimmten Typus des Weltbürgers ist damit die Form gegeben. Diese Form ist kynisch und bleibt den Kynikern von nun an dauernd zu eigen. Sie erscheint sogleich wieder bei des Diogenes Jünger Krates von Theben. Von diesem existiert die Äußerung, sein Vaterland sei die Unberühmtheit und die Armut, und ferner: er sei ein Mitbürger des Diogenes. Wenn Krates, der Abkömmling eines vornehmen Geschlechts, dies sagt, so bezeichnet er, der sein Vermögen an Thebaner verteilt hatte und mit Kutte, Stock und Ranzen Kyniker geworden war, sich ganz deutlich als

Digitized by Google

einen Bürger jener Kosmopolis, in der ein elender Flüchtling aus Paphlagonien und ein edelgeborener Thebaner als geistige und sittliche Persönlichkeiten gleichberechtigt nebeneinander stehen.

Damit aber sind alle bis dahin gültigen politischen und sozialen, sittlichen und geistigen Gegebenheiten zertrümmert und über den Haufen geworfen, freilich mehr aus der Kraft rein individueller Opposition heraus, nicht aus neuaufbauendem Schöpfertriebe.

III

Das kynische Weltbürgertum wirkt auf das Denken aller gleichzeitigen und aller nachfolgenden philosophischen Menschen und Schulen mehr oder minder nachhaltig ein, auf keine Schule befruchtender als auf die Stoa.

Zenon, ihr Begründer, war ja selber zuerst Schüler des Kynikers Krates. Damals schon schrieb er seine *Πολιτεία*, offenbar so streng kynisch, daß man spöttisch sagen konnte, er habe sie auf dem Schwanze des Hundes (*ἐπὶ τῆς τοῦ κυνὸς οὐρᾶς*) geschrieben. Da schon Diogenes eine *Πολιτεία* verfaßt hatte, so kann man sich leicht ausmalen, wie einmütig von Diogenes, Krates, Zenon die Polemik gegen den bisherigen Staat geführt sein muß. Wir wissen auch noch einiges Einzelne über Zenons Ansichten. Selbstverständlich lehnte er ein auf bloßer Verordnung oder Abmachung beruhendes Recht ebenso entschieden ab, wie es seine Anhänger taten. Demgemäß rechnete er, der zwischen seelischen und äußerlichen Besitztümern unterschied, das Vaterland zu den äußerlichen, und stellte demgemäß ein gutes Vaterland zu den äußerlichen Gütern, ein schlechtes zu den äußerlichen Übeln. Man sieht, dieser Kyprier von schwerlich reingriechischer Abstammung, der in Athen lehrte, hat kein innerliches Verhältnis zu einem Staate, den er seine väterliche Erde nennen möchte. Daher wird sich der Philosoph, so ist die Lehre der alten Stoa, um den Staat nur kümmern, wenn ihn nichts Wichtigeres davon abhält. Das wird jedoch, so können wir hinzufügen, gewöhnlich der Fall sein.

Nun ist aber der stoische Mensch keineswegs, wie man vielleicht denken könnte, ein Eigenbrödler, der Vereinzelung und Vereinsamung (*ἐρημία*) zugeneigt, was man bis zu gewissem Grade von den Kynikern wohl sagen darf. Der Stoiker ist vielmehr recht ein Mensch der Gemeinschaft (*κοινωνία, φύσει κοινωνικός*). Jedoch bestimmt nun ein hart durchgreifender stoischer Satz die Auswahl der für diese seine Gemeinschaft Geeigneten. Das sind nicht die Verwandten des Bluts, nicht die Stammes-

Digitized by Google

genossen, nicht die Landsleute, wenn sie im stoischen Sinne nichts wert sind. Sogar Eltern also, Kinder, Geschwister werden rücksichtslos verworfen, gehen ihn gar nichts an, sind ihm feind und zuwider, wenn sie seinem Maßstabe der Sittlichkeit nicht genügen. Dagegen darf jeder Mensch, auch der niedrigste, so kann man sinngemäß ausführen, durch seine Sittlichkeit dem stoischen Weisen als ebenbürtig gelten. Denn: frei sind nur die sittlich Guten, alle Schlechten sind Sklaven. Damit ist nun jegliche bestehende politische und soziale Schichtung auch vom Stoiker abgelehnt und ausgeschaltet und eine Neuordnung proklamiert, die vornehmlich positiven Wert hat. Wir wissen zufällig, daß Zenon den Satz, nur die Guten sind meine Mitbürger, Freunde, Verwandte, und nur sie allein sind frei, gerade in seinem Werke *Πολιτεία* begründet hat. Dieses kynisch inspirierte Werk war also die Grundlegung des auf die persönliche höchste Sittlichkeit gegründeten Kosmopolitismus.

Aber wir müssen, um den kosmopolitischen Gedanken im Sinne der Stoiker ganz und gar zu begreifen, zu einem noch höheren Ausblick emporsteigen und mit unserem Denken einmal den ganzen Kosmos umfassen. Denn *κοσμοπολίτης* heißt ja wörtlich: Bürger des Kosmos! Mag schon der Kyniker Diogenes, der Präger des Wortes, hier das Wort Kosmos in vollster, ganzer Bedeutung gedacht haben, so bekommt das Wort *κοσμοπολίτης* doch erst im System der Stoiker seine wahre Kraft, seinen höchsten Sinn.

Der Kosmos ist dem Stoiker ein einziges, organisch durchgegliedertes Lebewesen, dessen sämtliche Teile beseelt sind. Teile oder Glieder sind die Gestirne, natürlich auch die Erde und auf der Erde alles, was Leben hat. Also auch jeder von uns Menschen ist ein Teil dieses kosmischen Organismus, und nicht bloß wir Menschen, sondern auch die Tiere und die Pflanzen und überhaupt alles, was an dem beseelenden Pneuma des Kosmos teilhat. Der Mensch als vernunftbegabter Teil des Kosmos hat den Vorzug, daß er den Kosmos als beseelten Organismus zu denken vermag. Er steht zur Welt also in einem ganz besonderen Verhältnis: er ist schon hiernach in einem ganz besonderen Sinne ein Bürger dieser Welt, ein *κοσμοπολίτης*, weil er des Verständnisses der Welt, wir sagen: einer Weltanschauung fähig ist.

Es kommt aber noch etwas anderes, wichtiges hinzu. Dieser Kosmos, der vom Pneuma durchflutet und beseelt wird, er ist für den Stoiker der einzige Kosmos, er ist das All und er ist die äußere Gestalt des Pneuma selbst, und das Pneuma ist das Göttliche im Kosmos. Darum ist der

Digitized by Google

Kosmos selber Gott. Sind also alle Gestirne, die Erde und die Menschen Teile des Kosmos, so sind sie auch Teile Gottes. Es besteht demnach eine einzige große Gemeinschaft dieser Welt; alles, was in dem Kosmos ist, existiert nur als ein Teil oder Glied dieser organischen, beseelten Gemeinschaft. Der Kosmos ist daher auch der einzige vollkommen gegliederte Staat. Diesen Staat muß jedes seiner Glieder, und namentlich der Mensch, als sein Vaterland betrachten, worin Gott und Mensch nicht mehr von einander geschieden sind, sondern der Mensch ein Stück Gottes ist. Oder, wie es von Cicero mit vollem Verständnis nach stoischer Lehre einmal ausgedrückt wird: „Diese gesamte Welt ist ein einziger gemeinsamer Staat von Gott und Menschen", — „universus hic mundus una civitas communis deorum atque hominum".

Zu dieser Bedeutung gipfelt der kosmopolitische Gedanke bei den Stoikern sich empor, erst bei ihnen gewinnt daher auch das Wort κοσμοπολίτης seinen vollen und wörtlichen Sinn: Bürger der Welt.

Das Wort selbst und das von ihm abgeleitete Adjektiv ist in der antiken Literatur merkwürdig selten anzutreffen. Ganz im stoischen Sinne finden wir es, innerhalb stoischer Gedankengänge, mehrfach bei Philon von Alexandreia in der Schrift „Über die Weltschöpfung nach Moses". An einer dieser Stellen wird es auf den ersten Menschen übertragen, weil dieser ursprünglich mit der Verfassung der ganzen Welt in völligem Einklange lebte, und weil das göttliche Weltgesetz auch sein eigenes Gesetz war. Das ist stoisch gedacht und wird in stoischer Terminologie ausgedrückt.

So umschließt dieser Begriff, stoisch verstanden, eine positive Weltanschauung und, so können wir hinzusetzen, Gestalt und Gehalt für ein ganz bestimmtes Kulturideal. Kultur ist für den echten Stoiker nicht ein Komplex technischer, wissenschaftlicher, künstlerischer Errungenschaften und Fortschritte, sondern das Bewußtsein, ein organischer Teil des beseelten Kosmos zu sein, und das Streben, an seinem Teile das Wesen Gottes zur Erscheinung und Wirkung zu bringen. Von allen anderen Formen, die das Kulturideal in der Antike gewonnen hat, ist die von der Stoa ausgestaltete grundsätzlich verschieden, namentlich auch von der Form des platonischen Kulturideals, das nur von einem scharf umschriebenen Staate aus verwirklicht werden kann und sich als ein durch staatliche Erziehung bis zur Erkenntnis der ewigen Ideen gesteigertes Denken darstellt. Wenn auch in manchem anderen vom Platonismus beeinflußt, hat die

Digitized by Google

Stoa mit ihrer kosmopolitischen Weltanschauung ein unvergängliches Neues geschaffen. Und während der Kosmopolitismus der Kyniker ein Auflehnen ist gegen den doch nicht mehr einzurenkenden Staat und ein eifersüchtiges Schützen der eigenen als wertvoll erachteten Individualität, ist das Weltbürgertum der Stoa ein neuer Beweis der Expansionskraft des griechischen und des menschlichen Geistes, ein rein geistiger Imperialismus, Gegenbild des zuletzt doch immer zum Scheitern verurteilten politischen.

Es läge nahe, zu dem zentralen Gedanken des Stoizismus andere Hauptlehren dieses fest geschlossenen Systems in Beziehung zu setzen, vor allem die Lehre von der Liebe zum Menschengeschlechte. Dabei könnte auch von der Nachwirkung, die der Zentralgedanke selber bei den Stoikern durch die Jahrhunderte bis zu Seneca, Epiktet und Marc Aurel hin geweckt hat, die Rede sein. Das soll nicht geschehen. Namentlich aber muß es einem Berufeneren überlassen bleiben, Wirkung und Umgestaltung der kosmopolitischen Idee im Christentume darzustellen. Ich möchte mit wenigen allgemeineren Sätzen schließen.

Eine von den heftigen Spannungen, unter denen die Seele des modernen europäischen Menschen leidet, ist die zwischen Nationalismus und Internationalismus. In allen Völkern, Kreisen, Schichten meldet sie sich in gleicher Stärke und beweist, mehr fast als ein morphologisches Vergleichen von Kulturen, aus einer Art innerer Notwendigkeit die Lähmung dieser Seele und ihren Niedergang, an dem andere, ähnliche Konflikte zähe mitarbeiten. Der Mensch der Antike hat diesen Kampf, der für ihn nicht minder schwer war, vorgekämpft. Und wie überall, ist aus dem seelischen Vorgange, nicht mit einem Schlage, sondern langsam und immer erhabener ausgestaltet, eine Idee geboren, die nach ihrer Vollendung ihre gültige Form behalten hat: die Idee des Kosmopolitismus, das Gegenstück des Nationalismus und zugleich seine Ergänzung.

Sie entwickelt sich in ihrem Geburtslande Hellas zuerst nur als ein ernstes Spiel des selbstbewußten Verstandes, dann als bizarrer Ausdruck eines in sich ruhenden und abgeschlossenen individuellen Willens, schließlich als weltumfassende Phantasie eines philosophischen Systems. In allen seinen Ausdrucksformen zeigt sich des Begriffes Stärke und Schwäche zugleich. Die Vorstellung von ihm lebt eben überall in Geist und Lehre

Digitized by Google

bloßer Spekulation: darin liegt ein Entrücktsein fern von den Kräften erdenhafter Wirklichkeit. Der Kosmopolitismus bleibt notwendigerweise auch heute noch eine Theorie. Aber als Weltanschauung im größten Sinne dieses Wortes ist sie ein Hochflug menschlichen Geistes, den höchsten Flügen des hellenischen und des menschlichen Geistes überhaupt ebenbürtig: ein allezeit verpflichtendes Vermächtnis der Antike.

Digitized by Google

DAS ALTERTUM UND DIE MODERNE GESCHICHTSPHILOSOPHIE

VON

HELMUT KUHN

Solange uns Altertum nichts ist als ein Abschnitt des Geschichtsverlaufs, Geschichtsphilosophie aber die Wissenschaft von den logischen Voraussetzungen geschichtlichen Erfassens, ist es unmöglich, von dem Verhältnis dieser Wissenschaft zum Altertum zu reden. Ebenso unmöglich, wie wir nicht, ohne den strengen Begriff der Philosophie als einer systematischen Prinzipienwissenschaft aufzugeben, von der Stellung der Naturphilosophie zu dem Phänomen des Planetensystems reden dürfen. Denn diese Disziplinen sollen sich, wenn sie nicht als unnötige Anhängsel der Sonderwissenschaften erscheinen wollen, auf die Erfassung der für den jeweiligen Objektsbereich konstitutiven Prinzipien beschränken. Sie haben also nur mit dem zu tun, was allen Objekten des Bereiches gemeinsam ist, nicht aber mit einem einzelnen unter ihnen. Hier stellen sich nun die Fragen ein, ob es denn für die Geschichte verschiedene nebeneinander geordnete, formgleiche Objekte gäbe, wie es mit dem Wissenschaftscharakter der Geschichte und der Möglichkeit einer Geschichtsphilosophie bestellt sei. Ohne hier eine Lösung dieser viel umstrittenen Probleme zu versuchen, setzen wir, als eine Definition, die man uns vorausgeben möge, Geschichtsphilosophie gleich mit geschichtlichem Denken, der geistigen Handlung also, mit der der Mensch, denkend, empfindend und anschauend sich der Vergangenheit gegenüber stellt als einer irgendwie mit der Gegenwart verbundenen sinnvollen Einheit. Dieser geistige Akt beansprucht mit seinen Setzungen theoretisch-logische Geltung — das geschichtlich Erfahrene soll wahr sein —, er hat praktischen Wert — die Geschichte soll einen Sinn und damit eine Beziehung zur Gegenwart haben —, er entfaltet sich als geschichtliche Anschauung in dem ästhetischen Bezirk. Das geschichtliche Denken, wie es den ganzen Menschen

Digitized by Google

als geistig-sinnliche Einheit zum Gegenstand seiner Betrachtung hat, entspringt der Gesamtheit der geistigen Funktionen und ist nicht mit einem Maßstab zu messen. Ob es sich als geschichtliche Darstellung ausbreitet oder zu einer grundsätzlichen Reflexion zusammenzieht, gilt uns gleichviel: muß doch der Darstellung eine prinzipielle Stellungnahme, der Reflexion eine konkrete historische Anschauung zugrunde liegen.

Die Geschichtsphilosophie in diesem Sinne kann in ein für sie bestimmendes Verhältnis zum Altertum erst da treten, wo das Altertum als gegenwärtiger Wert empfunden und zugleich als spezifisch geschichtlicher Wert gedacht wird, das heißt eingegliedert in eine gewisse Ordnung des universalen Geschehens.

Das geschichtliche Denken des christlichen Mittelalters ist durch das religiöse Dogma bestimmt: das Leben des menschlichen Geschlechts, von der Erschaffung des Menschen bis zum Jüngsten Gericht reichend, gegliedert durch den einen Wendepunkt, das Erlösungswerk Christi, verläuft einem göttlichen Heilplane gemäß, der die civitas Dei auf Erden vorbereitet. Diese Geschichtsauffassung ist universal, und darin besteht das Neue gegenüber dem antiken Geschichtsdenken: sie betrachtet nicht mehr τὰ καθ' ἕκαστον, sie kann nicht mehr unphilosophischer als die Dichtung genannt werden, da sie selbst zum Bestandteil der Philosophie wurde. Aber sie ist auch transzendent: der Wert liegt für diese Geschichtsphilosophie außerhalb der Geschichte in doppeltem Sinne, als überirdische göttliche Ratio und als seliger überirdischer Endzustand. Daher ihre Geringschätzung und ihre Hilflosigkeit vor dem geschichtlichen Faktum, das in seinem abgeleiteten Werte dem Chronisten anheimfällt, daher ihre Unfruchtbarkeit auf dem Gebiete der geschichtlichen Darstellung. Das Altertum als kulturelle Gesamterscheinung bleibt für dieses Geschichtsbild wesenlos, ein Teil des Heidentums, eine Sammlung wunderbarer Geschichten für die Fabulisten. Die Träger der noch wirksamen großen Namen werden als einzelne Begnadete betrachtet. Lebendig bleibt, wie in der politischen Wirklichkeit so in dem Geschichtsbilde, die Idee des römischen Imperiums, die sich in der Lehre von den vier Weltmonarchien spiegelt.

Diese christlich-universale transzendente Geschichtsauffassung verliert zur Zeit der Renaissance an Boden, ohne durch eine neue ersetzt zu werden. Die Humanisten seit Petrarca, mit einem neuen Blick für das Altertum und die Gegenwart ausgerüstet, bemühen sich, nach dem Muster

Digitized by Google

der Alten Geschichte zu schreiben. Sie wollten das von den Griechen und Römern Begonnene fortsetzen, sich ihrer Nähe freuen oder ihren Abstand betrauern, nicht ihn durch historische Überlegungen ausmessen. So konnte das transzendente christliche Weltbild fortbestehen und im Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts in veränderter Form wieder aufleben. Der geschichtstranszendente Wert wurde vom Himmel zur Erde herabgerufen als der künftige Zustand vollendeter Aufklärung und Verbrüderung. Man treibt die allgemeine Geschichte „in weltbürgerlicher Absicht". Diese christlich-transzendente, jetzt mit dem Gedanken eines linearen Fortschrittes verbundene Geschichtstheorie setzt sich in den positivistischen Geschichtsphilosophemen des neunzehnten Jahrhunderts fort und reicht mit ihren Ausläufern in die Gegenwart.

Neben dieser metaphysischen Geschichtsausdeutung christlicher Prägung wächst seit den Tagen des Petrarca und Machiavell das überlieferte Geschichtsbild der Antike, mit Rom im Vordergrunde. Doch bleiben die beiden Überlieferungen getrennt, auch wo sie, wie bei Bossuet, in einem Kopfe und in einem Buche zusammenliegen. Die großen Darstellungen eines Montesquieu und eines Gibbon gehören ihrer Gesinnung nach zum guten Teil dem Humanismus, ihrem theoretischen Gehalte nach einem praktischen, sozialpolitischen System an, der eine schreibt als Bewunderer des englischen Liberalismus, der andere als Verteidiger des aufgeklärten Despotismus. So steht der transzendenten allgemeinen Geschichte, die ihren Wert jenseits des Geschichtsverlaufes sucht, die bei aller darstellerischen Kraft heteronome besondere Geschichte gegenüber, die sich an einem teilhaften praktischen Werte orientiert.

Inmitten eines rationalistischen, aufklärerischen und pragmatischen Jahrhunderts unternimmt es Vico, seine neue Wissenschaft von den Gesetzen des geschichtlichen Lebens als eine Theologie der Geschichte aufzubauen. Vico ist erfüllt von dem transzendenten Drange, die Weltgeschichte als ein göttliches Schauspiel zu sehen, als Offenbarwerden einer Vorhersehung, die die Menschheit vom Sündenfall bis zur Ausbreitung des Christentums führt. Diese Vorhersehung ist ihm aber, so sehr auch im einzelnen Züge des mittelalterlichen Geschichtsbildes stehen geblieben sind und sogar die Trennung von profaner und heiliger Geschichte erhalten haben, kein rationaler überirdischer Heilsplan, sondern ein der Geschichte immanentes Prinzip und der Leitfaden für ihre Erkenntnis, ja die Konsequenz seiner Lehre, von dem Katholiken Vico selbst nie be-

Digitized by Google

rührt, identifiziert diesen Vorsehungsbegriff mit dem des menschlichen Geistes, der ihm, da Menschen die Geschichte geschaffen haben, die in jener wirksamen Prinzipien enthalten muß (Scienza Nuova I 3). Im echt humanistischen Sinne ist ihm der Mensch, in seiner sinnlich-geistigen Ganzheit, die Urzelle aller Kultur, und alle geschichtlichen Wandlungen will er als Wandlungen dieses Kernes begreifen. Die Ordnung aber, die in dem Aufblühen und Verwelken der Gemeinschaftswesen tätig ist, sich allenthalben verwirklichend, doch nirgends als Ideal verwirklicht, der konkrete Plan, nach dem die Vorsehung von Anbeginn der Nationen verfährt, ist ihm der platonische Staat (Scienza Nuova, Conchiudimento), nicht in seinen Einzelheiten, von denen manche für Vico anstößig sein mußten, sondern in seinem Grundgedanken: für ihn ist Plato der filosofo politico, der ihm die menschliche Gemeinschaft als gesetzmäßige Ausprägung des Menschentums zeigte und ihm dadurch die Idee seines Werkes eingab, die sapienza riposta, wie er Tacitus die sapienza volgare verdankt.

So hilft hier der durch Plato vermittelte griechische Polis-Gedanke im Kampfe mit der christlichen Transzendenz ein neues, wesentlich wertimmanentes Geschichtsbild schaffen. Es blieb lange wirkungslos und unverstanden, und erst durch Herder wird die entscheidende Vereinigung der beiden Richtungen geschichtlichen Denkens hervorgebracht.

Herder schreibt als Humanist, doch nicht als Fortbildner eines heidnischen, begrenzten Geschichtsbildes, nicht als politischer Ideologe, der die Größe Roms bewundert, sondern wie die Einleitung zu seinen „Ideen" sagt, die Religion vor allem treibt ihn zu seinem Werk, die Richtung auf ein universales Geschichtsbild. Aber diese metaphysische Gesinnung bringt in ihm nicht mehr eine allgemeine Geschichte in weltbürgerlicher, sondern in humanistischer Absicht hervor. Das Griechentum, als einheitliche kulturelle Erscheinung, ist nicht mehr bloß ein rühmliches Kapitel in einem durch eine überweltliche Vernunft geleiteten Geschichtsverlauf, es ist ihm für die Geschichte der Philosophie „ein einziges Datum" (XIII 7) das ihm die konstruktiven Prinzipien für seine universalgeschichtliche Betrachtung liefert: hier zuerst kann von einer humanistischen Geschichtsphilosophie geredet werden. Eine wesentlich antike Idee, die Humanität, wird zum universalhistorischen Prinzip erhoben, dessen wechselnde Entfaltung den Sinn der Geschichte ausmacht. Dieses Prinzip ist zugleich universal und immanent, es vereinigt endgültig die beschränkte Geltung bloß humanistischer Gesinnung mit der universal gerichteten Geschichts-

Digitized by Google

ideologie christlicher Herkunft. Gerade dadurch, daß wir die individuell bedingte Kultur eines Volkes rein in ihrer Eigenart betrachten, sehen wir sie als Teil der Gesamtgeschichte, die kein anderes Telos kennt als die Entfaltung aller menschlichen Kräfte gemäß den jeweils besonderen, hemmenden und fördernden Verhältnissen.

Man verkennt den philosophischen Wert dieser Position, wenn man sie einfach als das Ergebnis eines neu erwachten Sinnes für die unwägbaren Schwingungen des Individuellen betrachtet und sie mit der Neuentdeckung des Volksliedes auf eine Stufe stellt, oder wenn man sie Herders humanitärchristlicher, alles verstehender Menschenliebe zurechnet, so sehr auch diese beiden Elemente in Herders Gedanken mitwirken. Der konstruktive, plastische Charakter seiner Konzeption ist anderer Herkunft: er ist das unmittelbare Ergebnis des griechischen Kulturgedankens. Der einzelne Mensch ist Träger eines individuellen Wertes, der sich nur dadurch ausweisen kann, daß er zum Träger der Gemeinschaft wird. Diese Gemeinschaft ist nicht bloß natürliche Gleichheit der Anlagen, ebensowenig eine Zusammenfassung durch äußeren Zwang — sie ist, im Sinne des platonischen Staates, das ideale Abbild des einzelnen, der sich ihr als verantwortliches Glied einfügt. Mit dieser durch die Griechen vermittelten Entdeckung der „monadischen Struktur der Geschichte" (Troeltsch) verschiebt sich für Herder das Verhältnis von Griechentum und Römertum. Er sieht nicht wie der Humanist alten Stils die Blüte antiker Kultur in dem gebildeten Privatmann, noch ist er wie Machiavell oder Montesquieu ein Bewunderer der römischen Machtentfaltung: für ihn vollendet sich das Griechentum und das Menschentum überhaupt in dem im griechischen Sinne politischen Menschen. Unter den mannigfaltigen Definitionen, die Herder von der Humanität gibt, findet sich immer wieder die Forderung der Vaterlandsliebe. Die allgemeinen Einsichten, die sich ihm aus seinen geschichtlichen Betrachtungen ergeben — über das Gleichgewicht der Kräfte in einem Staate, über das Verhältnis von Kultur und politischer Dauerhaftigkeit — hängen eng mit der neuen Anschauung vom Griechentum zusammen.

Wenn sich nun ein geschichtlicher Wertbegriff ergeben hatte, der zugleich immanent und universal war, so führte er doch eine eigentümliche Schwierigkeit und einen Widerspruch mit sich, der bei Herder offensichtlich daliegt, die idealistischen Geschichtsphilosopheme nach ihm durchzieht, der in der geistigen Haltung unserer Klassiker praktisch und

Digitized by Google

ästhetisch überwunden war und heute wieder um so lebhafter empfunden wird, je ungewisser unsere Stellung zur Antike ist.

Entfaltung des Menschentums in einer Gemeinschaftsbindung nach Maßgabe der bedingenden individuellen Verhältnisse: dies war allerdings ein Maßstab, anpassungsfähig genug, um alle Phänomene des Kulturlebens zu umfassen und der auch seine primitivsten Formen nicht ausschloß. Doch dieser Allgemeinheit war seine historische Herkunft in doppelter Hinsicht hinderlich. Einerseits haftet er als an seinem Mutterboden an dem Bilde antiker Kultur, deren unbedingte Überlegenheit er, eine letzte Konsequenz des Humanismus, philosophisch begründen will. Auf der anderen Seite verleugnet er nicht seine Entstehung in einem unpolitischen, aufklärerisch, fortschrittlich und humanitär gesinnten Zeitalter. Die Idee der antiken Humanitas verbindet sich mit dem Gedanken eines christlichen Mitgefühls für alle, einer sentimentalen, ganz unpolitischen Weltverbrüderung und einer weichen Abneigung gegen Krieg und Gewalt und führt, im Bunde mit den noch wirksamen Ideen der Aufklärung, die grundsätzlich schon besiegte Werttranszendenz von neuem in die Geschichtsphilosophie ein. So ergab sich das eigentümliche Bild einer schon in der Vergangenheit erreichten Vollendung und eines noch höheren, in jener nur vorgebildeten, für die Zukunft erstrebten Zustandes. Dieses Geschichtsbild hat mannigfache Phasen durchlaufen. Bei Herder ist es zugleich am unbestimmtesten gehalten und am meisten mit christlichen und aufklärerischen Ideen durchsetzt, Schiller bringt es in eine straffe Ideologie: das Griechentum vertritt ihm die Harmonie eines Naturzustandes, der, nachdem er durch die Spaltung von Wirklichkeit und Ideal zerstört ist, als die Aufgabe einer höheren Einheit vor uns steht. Friedrich Schlegel übernimmt dieses Schema, das dann in den idealistischen Systemen weiteren Umgestaltungen unterliegt. Wenn es schon angesichts der Schillerschen Geschichtskonstruktion schwer ist, nicht an die Parallele des theologischen Geschichtsbildes zu denken, mit dem Garten Eden am Anfang und dem Himmelreich am Ende, so wird die Verbindung des christlichen und des heidnischen Denkens offensichtlich in Hölderlins Geschichtsmythologie: er erwartet den neuen Heraufzug der Götter und Christus ist ihm der jüngste Bruder der Olympier.

Das, was wir mit einem Schlagwort als das klassizistische Geschichtsbild bezeichnen können, vereinigt in eigentümlicher Weise Wertimmanenz und Transzendenz. Mit der Setzung des Humanitätswertes in seiner Im-

Digitized by Google

manenz war zugleich die Autonomie der Geschichte behauptet. Denn nicht nur der Wert, sondern auch die Ratio lag für das mittelalterlich-theologische Dogma außerhalb des Geschichtsverlaufes in einer göttlichen Intelligenz. Die verweltlichte Geschichtschreibung hatte die lenkende Ratio dem Menschen zuerteilt, dem weisen Fürsten, der eine gute Verfassung ersinnt, dem schlauen Priester, der mit seinen Ränken die Menschen umgarnt, und daneben hatte man, wegen der offenbaren Unzulänglichkeit dieses Prinzips, die göttliche Voraussicht oder die Macht irgendwelcher Verhältnisse anerkennen müssen. Selbst die christliche Geringschätzung des Ganges der irdischen Dinge schien in der Anwendung des Grundsatzes: kleine Ursachen große Wirkungen noch lebendig zu sein. Nun wird der Geschichte eine sinnhafte Notwendigkeit zuerteilt, die die Geschehnisse aus ihrer pragmatischen Vereinzelung rettet, ohne sie damit der außergeschichtlichen Logik Gottes zu überantworten. Die Geschichte gewinnt dadurch eine neue unerhörte Würde und den Anspruch auf metaphysische Geltung, zur gleichen Zeit, da die alte Seins-Metaphysik ihr Ansehen verlor.

Die humanistische Geschichtsauffassung verlegt mit der Behauptung der Autonomie zugleich den Schwerpunkt der Geschichte. Ihr Gegenstand und ihre Einheit liegt jetzt in der Betrachtung des Menschen, der Entwicklung seiner gesamten Natur, und neben dieser Einheit sind die Einteilungen in politische und andere Sondergebiete sekundär: „Zu einer Geschichte unseres Geschlechts gehören kaufmännisch-politische Konsiderationen nur als Bruchstück; ihr Geist ist sensus humanitatis, Sinn und Mitgefühl für die gesamte Menschheit“ (Herder, Briefe z. Bef. d. Humanität Nr. 122). Die Kulturgeschichte, die hier gefordert wird, ist grundsätzlich verschieden von Voltaires histoire de la civilisation.

Die Wertimmanenz und Autonomie ist aber nur die eine Seite dieses humanistischen Geschichtsbildes. Das Ideal der Humanität, von den Griechen verwirklicht, war zugleich konkreter gültiger Normbegriff und — mit Wiederaufnahme eines Momentes der Transzendenz und des Gedankens der Überschaubarkeit des Geschichtsverlaufes als einer Einheit — Ziel der geschichtlichen Entwicklung. Dieses Ideal erscheint heute, an dem für uns wirklichen Griechentum gemessen, stilisiert, verblaßt und allgemein, als Norm betrachtet allzu konkret, mit historischer Besonderheit belastet, mit einem Wort: klassizistisch, also selbst schon historisch

Digitized by Google

geworden. Wir erkennen es als schöpferische Synthese an, indem wir zugleich seine Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit feststellen.

Worin beruht nun die Unbrauchbarkeit der klassizistischen Geschichtsphilosophie für das heutige Denken? Denn bei aller Ablehnung muß man doch zugeben, daß sie uns den Bereich des Geschichtlichen erst eigentlich eröffnet hat und ferner, daß sie in dem humanistischen Bildungsgedanken dem deutschen Volke ein Erziehungsideal gesetzt hat, das der reichsten, geistigen Entfaltung, die unsere Geschichte kennt, Richtung und Namen gegeben, und das sich bis heute als unser einziges produktives Bildungsideal erwiesen hat. Die Gründe dieser Wandlung kommen für uns natürlich nur in Frage, soweit sie sich als Zersetzung des Geschichtsbildes und Wandlung des geschichtlichen Denkens erfassen lassen.

Die entscheidende Tatsache ist, daß die geschichtliche Transzendenz, die, wie wir sahen, in der klassizistischen Geschichtsphilosophie noch enthalten war, für die heutige Wissenschaft abgetan ist. Transzendenz aber liegt überall vor, wo der Geschichtsverlauf als eindeutig in dem Sinne verstanden wird, daß er auf Vollendung eines bestimmten Zustandes abzielt — ein Zustand, der dann selbst als außerhalb der Geschichte liegend gedacht werden muß. Auch die positivistischen Geschichtskonstruktionen haben an dieser Transzendenz teil und werden von ihrer Ablehnung mit betroffen. Alle diese Theorien vollzogen mit ihrem Transzendieren des Geschichtlichen zugleich den Übergang zur praktischen Forderung: die transzendente Position hatte die Sinnfrage gelöst: aus dem, was geschehen war, ergab sich, was zu tun sei, und erst als sie wankte, war es an der Zeit, auch nach dem Schaden der Historie zu fragen und sich vor dem Historismus als einer Krankheit zu fürchten.

Die positiven Eigenschaften des heutigen Geschichtsbildes, die sich dem alten Schema widersetzen, sind die neugewonnene Intensivierung und Extensivierung. Intensiv erfahren wir schon in einem beschränkten Kreise eine Entfaltung der menschlichen Kräfte, die wir in keine höhere Sinneinheit eingliedern können, auch wo sie nachweislich Wirkungen empfängt und gegenwirkt. Extensiv hat sich das Bild in ein Nebeneinander von Kulturzentren verwandelt, deren heutige Einheit so oberflächlich und unbestimmt ist, daß von ihrer Geschichte, als ob sie ein Ganzes wäre, nicht gesprochen werden darf. Es ist darum noch niemandem verwehrt, sich eine glückliche Menschheitszukunft auszumalen, mag er seine Hoffnungen an die Ausbreitung einer Konfession oder eines technischen Produktes

Digitized by Google

knüpfen — zu einer historisch-produktiven transzendenten Theorie gelangen heute solche Träumereien nicht.

Wenn also mit der Ablehnung jeder Transzendenz das klassizistische Geschichtsbild für uns abgetan ist, wird damit — dies bleibt noch zu fragen — die humanistische Geschichtsphilosophie überhaupt bedeutungslos? Haben wir mit dem Gedanken des einheitlichen Zieles auch den der geschichtlichen Einheit überhaupt aufgegeben, sodaß damit der Versuch, der Antike einen bestimmten Platz in ihr zu geben, hinfällig würde? Aber welches werthafte Gliederungsprinzip bleibt dann der Geschichte, um das Chaos der Geschehnisse zu ordnen? Oder sollte sich aus dem eigentümlichen Ineinander von Transzendenz und Immanenz im klassizistischen Geschichtsbild die Immanenz als das produktive Element und die Grundlage einer noch heute gültigen humanistischen Geschichtsphilosophie loslösen lassen?

Diese Frage ist zu schwerwiegend, als daß man hier eine schlichte Antwort erwarten dürfte. Müßte sie doch versuchen, unsere Stellung zur Antike auf einen formelhaften Ausdruck zu bringen und damit zugleich die Frage nach dem in der Geschichte sich verwirklichenden System der Werte entscheiden. Hier soll nur in Annäherung von verschiedenen Punkten her auf die mögliche Lösung gedeutet werden.

Das geschichtliche Denken des neunzehnten Jahrhunderts ist von den Ideen der Romantik befruchtet, die deutsche Geschichtschreibung erscheint als eine Fortsetzung romantischer Tendenzen. Man hat diese Zusammenhänge des öfteren untersucht und die gemeinsamen Züge aufgewiesen: die verklärende Liebe zur Vergangenheit, besonders zu der des eigenen Volkes, der Zug zum Mystischen in der Geschichte, das die Ereignisse in einer rational nicht faßbaren Einheit beruhen läßt, der Sinn für Volks- und Menscheneigenart, für Kostüm und Lokalkolorit. Man wies auf fortwirkende Ideen, wie die für Geschichte und Rechtslehre so bedeutsame des „Volksgeistes" hin. Doch wie die Romantik im ganzen nur zu verstehen ist im Zusammenhang mit dem klassischen Neuhumanismus, dem sie folgt, so müssen wir versuchen, auch in ihren Auswirkungen in der Geschichtsbetrachtung den humanistischen Kern zu entdecken — wir werden ihn in dem finden, was wir die Wertimmanenz der humanistischen Geschichtstheorie nannten. Das, was oft als das Wesentlichste der romantischen Geschichtschreibung hingestellt wird — Sinn für das Nationale, für das Eigentümliche und Irrationale in der Geschichte — soll nicht

Digitized by Google

geleugnet werden, doch sagen diese Bezeichnungen noch nichts aus über das konstruktive Element jener Geschichtsbetrachtung. Ihre Darstellungen verweisen auf eine andere tiefere Schicht geschichtlichen oder wenn man will philosophischen Denkens, von der aus das oft zitierte Ranke-Wort, daß die nationalen Staaten „Gedanken Gottes" seien, erst seinen deutlichen Sinn empfängt, die es verstehen läßt, wie Savigny bei seiner Begründung des Rechtsbegriffes auf einen scheinbar jeder normativen Funktion entzogenen Begriff wie den des Volksgeistes zurückgehen konnte. Wenn man die konstruktiven Grundlagen, die hier mitgewirkt haben müssen, angeben will, sagt man wohl: sie bestehen in der Betrachtung der Staaten oder Kulturgemeinschaften als Organismen. Dieses Wort trifft das Richtige und droht zugleich es zu verhüllen: wenn wir nämlich die Fülle von Voraussetzungen ganz konkreter Art, die in diese Analogie eingehen, außer acht lassen. Dieses Zuhilfenehmen eines biologischen Begriffes bedeutet nichts Geringeres als eine ganze Geschichtsphilosophie, die wiederum eine ausgeführte Kulturphilosophie mit sich führen muß.

Der Mittelpunkt des geschichtlichen Geschehens ist der Mensch, und die Analogie mit dem Organismus muß also sinnvoll werden durch die besondere Art, wie der Mensch mit dem Menschen zu Staats- oder Kultureinheiten verbunden ist. Man kann den einzelnen in seiner Absonderung dem Sinnganzen der Welt gegenüberstellen, etwa indem man das einzelne Leben als persönlichen Erlösungsweg betrachtet — mögen als Mittel zur Erlösung das indische Yoga, die christliche Askese oder der Erwerb der philosophischen Autarkia gedacht sein. Eine derartige Betrachtungsweise vereinzelt den Menschen oder stellt ihn in eine Gemeinschaft, die ihrem Begriffe nach nur halb irdisch ist. In jedem Falle ist eine Entwertung des nicht auf die Seele des einzelnen bezogenen, „weltlichen" Geschehens, der Geschichte also, die Folge. Neben einer solchen geschichtsfeindlichen Religion kann sich zugleich mit dem Sinn für politische Wirklichkeit ein auf ihm beruhendes geschichtliches Denken entfalten. Aber von da ist es noch ein weiter Weg zu einer Geschichtsbetrachtung, die von den Staaten als von Gedanken Gottes spricht. Auf diesem Wege nämlich liegt das genaue Gegenstück zu einer transzendenten und isolierenden Betrachtung: die humanistische Geschichtstheorie. Die Eigentümlichkeit und der Wert des Menschen entfalten sich für sie nicht in der unmittelbaren Berührung der Einzelseele mit einer überirdischen Macht, sondern sie haben sich in dem gemeinschaftlichen Zwischenbereich auszuweisen durch die Bildung

Digitized by Google

eines mit dem größeren übermenschlichen harmonisierenden menschlichen Kosmos. Dieser Kosmos ist der Staat, die politische Gemeinschaft die als solche auch schon Kulturgemeinschaft ist, und der ganze Raum, in dem sich die menschlichen Kräfte darstellen und bewähren, ist die Geschichte. Der Profanierung des irdischen Geschehens durch das christliche Denken entspricht hier seine Heiligsprechung. Die Geschichte wird damit von einer ungeheuren Wertintensität ergriffen (eine Wertintensität, die aber nicht wie Hegels Vernünftigsprechung der Geschichte das Moment einer neuen Transzendenz enthält). So betrachten die großen deutschen Historiker des vorigen Jahrhunderts die Menschheitsgeschichte mit religiöser Ergriffenheit. Aber der Humanismus bedeutet für die Geschichte nicht eine bloße Stimmung und Wertbetontheit, sondern die Einheit einer eigentümlichen Struktur, die durch das Analogon des Organismus nur teilweise glücklich bezeichnet ist. Die politische Gemeinschaft ist dem einzelnen als sein ideales Abbild übergeordnet, in ihm stellen sich seine Werte als Normen dar, sie gestaltet das Privat-Menschliche zum Politischen und dadurch zum Geschichtlichen. Der einzelne ist die monadische Zelle im Aufbau des Ganzen, aber die Gesetze dieses Ganzen gelten nicht wie die Seins-Gesetze der Naturwissenschaft, sie können in jedem Augenblick Gegenstand der freien ethischen Entscheidung des einzelnen werden, nicht nach dessen Willkür, sondern sofern er selbst in sich die Gemeinschaft mit ihren Gesetzen verkörpert. In jeder lebendigen Gemeinschaft muß der einzelne dem Ganzen zustimmen. Dieses ethische Verhältnis verhüllt die Organismus-Analogie leicht zugunsten entweder eines quietistisch-konservativen Wachstumbegriffes oder zugunsten der naturalistisch-ästhetischen Einheiten der modernen Kulturbiologie.

Mit dem Strukturgedanken der humanistischen Geschichtsphilosophie ist unlöslich ein bestimmtes Ethos verknüpft: die rein irdisch gedachte Entfaltung aller menschlichen Werte in der Gemeinschaft fordert den im Sinne dieser Gemeinschaft gebildeten Menschen zugleich als Träger und als letzten Sinn und Maßstab der Kultur. So verbindet sie den Gedanken der Kultur mit dem der Erziehung.

Das Griechentum ist für diese humanistische Geschichtstheorie nicht die ideale Kultureinheit in re, an der die anderen wie an einem Urbild zu messen wären — aber von den Griechen ist der Kulturgedanke (und das eben ist der Gedanke der humanistischen Geschichtstheorie) zuerst verwirklicht und zugleich gedacht worden. Mit ihnen ist die Idee der

Digitized by Google

Kultur — die Idee der Gemeinschaft als menschlicher Kosmos, beruhend auf dem von ihr und für sie gebildeten Menschen — zuerst in den geistigen Horizont der Menschheit getreten. Es ist damit für alle Zeiten ein Standpunkt zur Betrachtung menschlichen Geschehens gegeben, der ebenso weit entfernt ist von der nur scheinbar wertfreien falschen Objektivität des naturwissenschaftlich gestimmten Analytikers wie von der ungerechten Wertbeziehung nach den Vorschriften eines besonderen Kulturkreises — ein Standpunkt, der überall das Menschliche als das Geschichtliche erfassen lehrt.

Wenn also auf die Frage, ob der humanistische wertimmanente Kern der klassizistischen Geschichtstheorie noch unsere Geschichtsphilosophie sein muß, eine bejahende Antwort wenigstens möglich scheint, erheben sich sogleich Bedenken, deren Zurückweisung deutlicher machen soll, was eigentlich Sinn und Funktion einer Geschichtsphilosophie sein kann, die auf die Konstruktion einer Weltgeschichte grundsätzlich verzichtet und doch mehr sein will als eine Logik des geschichtlichen Verstehens. Zugegeben, daß jedem konkreten Geschichtsbild ein System von Werten entspricht (und daß es keine wertfreie Geschichtserkenntnis geben kann, ist jetzt ein Gemeinplatz geworden), welchen Sinn hat es, statt die notwendige und allgemeine Konstruktion dieses Systems zu versuchen, ein historisch vorgefundenes einzusetzen und so einem winzigen Abschnitt des Geschichtsverlaufes ein unnatürliches Übergewicht zu geben?

Die Philosophie, die sich der Geschichte gegenüber stellt als dem gesamten Bereiche des von Menschen Erlebten und durch historische Vergegenwärtigung Wiedererlebbaren, versucht die konkrete Einheit, die sich ihr allenthalben als Anschauung darbietet, in Erlebnis- oder Geltungsgebiete aufzulösen, sie erkennt die Funktionen des Geistes (die wir als subjektives Korrelat der Geltungsgebiete ansetzen dürfen), das Praktische, Theoretische und Ästhetische in ihrer Autonomie. Je schärfer sie aber den für ihre drei Disziplinen konstitutiven Begriff der Autonomie faßt, desto unmöglicher wird es ihr, noch irgendeine allgemein gültige Beziehung zwischen den Wertgebieten festzusetzen. Zur Bezeichnung ihrer dennoch behaupteten Einheit bleibt ihr nichts als auf der subjektiven Seite der kahle Begriff des produzierenden Geistes, auf der objektiven der eines erkenntnistranszendenten, unbestimmten Ideals. Jeder Begriff, der eine konkrete Beziehung der Sphären bezeichnen wollte, müßte einer von ihnen, der theoretischen nämlich, angehören, und die Bezeichnung wäre den

Digitized by Google

anderen Sphären gegenüber heteronom. Die Einheit des theoretisch zerlegten Geistes ist nur durch konkrete Anschauung herzustellen — und eben die Geschichte liefert diese Anschauung. Das gesuchte System der Werte ist nicht eine geheime Voraussetzung, die wir in die Vergangenheit projizieren, um sie sich zur Geschichte konsolidieren zu lassen. Indem sie der Geschichte zugrunde liegt, entstammt sie ihr doch zugleich. Was uns das Altertum gibt, über seine Leistungen auf dem Gebiete der Wissenschaft und der Kunst und die Taten seiner Helden hinaus ist als Anschauung und Erkenntnis die Ordnung der Werte als Ordnung des menschlichen Lebens. Wenn wir also von einer humanistischen Geschichtsphilosophie reden, kann das nicht ein reaktionäres Rückgreifen auf einen individuell-historischen Maßstab zur Messung einer Unendlichkeit von individuellen Erscheinungen sein. Die humanistische Idee muß in ihrer Allgemeinheit und gegenwärtigen Wirksamkeit gefaßt werden, Ideal zugleich und Prinzip der historischen Ordnung und Auslese. Ein Prinzip, das, ohne seine geschichtliche Herkunft zu verleugnen, das Verstehen der historischen Gebilde aus ihrem eigenen Zentrum möglich macht, indem sie ihre geistige Einheit als Ordnung des menschlichen Lebens begreifen lehrt. Sie wird keine religiöse Lehre finden, die zu unirdisch wäre, um auf diesen Mittelpunkt bezogen zu werden, keine soziale und politische Erscheinung, die nicht irgendwie auf ihn hinwiese.

Dieser humanistische Kulturbegriff muß sich, wenn er überhaupt Geltung haben will, bei der Betrachtung der sogenannten Naturvölker ebenso bewähren wie für die Geschichte der modernen hochdifferenzierten Kulturen. Hier zeigt sie, wie auch die zu scheinbar völlig autonomem Fürsichsein losgelösten Kultursphären dennoch ihren wahren Bestand, den Rest von Realität im Menschen und der in ihm lebendigen Ordnung des Lebens haben, wie zum Beispiel der Staat, trotz allem Eigenwillen des modernen Individuums in ihm, ohne diesen wenn auch dürr gewordenen Wurzelgrund ganz hinfällig werden müßte. Ebenso wird unser Verständnis der Naturvölker durch die Betrachtung ihrer Kultur vermittelt: die bei ihnen noch enger verwachsenen geistigen Sphären dienen als Zeugnis für eine menschliche Ordnung von eigentümlichem Wert.

Wenn Geschichtsphilosophie die Ausdeutung des gesamten Geschichtsverlaufes als einer geistigen Einheit bedeuten sollte, hätte es keinen Sinn, von einer humanistischen Geschichtsphilosophie zu reden. Aber die Stellung einer solchen Aufgabe, wenn sie zu Zeiten möglich sein mag,

Digitized by Google

scheint heute fast sinnlos, darf doch die heutige Menschheit nur in ganz begrenztem Sinne als geschichtliche Einheit angesehen werden. Eine derartige Geschichtsphilosophie wäre nichts anderes als eine Form der Universalgeschichte, sie würde sich zudem, da sie notwendig viele abgeleitete Kenntnisse verwenden müßte, auf den Vorwurf vorschneller Konstruktion gefaßt machen müssen. Eine solche Gesamtüberschau hätte nur dann einen Wert, wenn sie aus einer eigentümlichen Ansicht des einzelnen hervorginge. Da sie das Subjekt der geschichtlichen Betrachtung nicht ausschließen kann, wird sie eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sein müssen, die Bestimmung des Verhältnisses des geschichtlichen Subjekts (mag darunter der individuelle Betrachter, ein Volk oder „die Gegenwart" gedacht sein) im Ganzen des Geschichtsverlaufes. Auch das humanistische Geschichtsdenken will das Verhältnis des Subjekts zum geschichtlichen Objekt bestimmen, aber nicht durch lineare Eingliederung in eine für sich sinnvolle Reihenfolge von Geschehnissen, sondern durch Feststellung der nicht bloß logischen, sondern gesamt-geistigen Bedingungen, unter denen sich die historischen Objekte erst für uns konstituieren. Es will diese Bedingungen nicht als System der Werte konstruieren (eine Aufgabe, an der sich die heutige Philosophie vergeblich bemüht), noch aus eigenen Konstruktionen ein neuestes Rezept für eine nie vorhandene Geschichtsbetrachtung herstellen. Es beansprucht nur, eine tatsächliche Überlieferung und gegenwärtige Übung unserer Geschichtsbetrachtung zu bezeichnen, so sehr diese übrigens auch im einzelnen durch Gesichtspunkte zweiten Ranges abgelenkt sein mag. Indem es die notwendigen Bedingungen angibt, unter denen es für uns sinnvoll ist, Geschichte zu betrachten, beansprucht es doch nicht den Platz einer eigenen philosophischen Disziplin, da alle seine allgemeinen Sätze einer Kulturphilosophie angehören, die notwendig mit ihm verbunden ist. Humanistisch soll dieses geschichtliche Denken in doppelter Hinsicht genannt werden dürfen. Der Mensch ist das Zentrum des geschichtlichen Geschehens und jeder Wandlung eines Geschichtsgebildes muß eine Wandlung in ihm, der Monade der Gemeinschaftsordnung, entsprechen. Diese Ordnung ist für die Geschichte im gleichen Sinne Gott, ein höchster, konkreter Wertbegriff und Träger irdischer Gerechtigkeit wie für den Griechen seine Polis. Um aber die Geschichte derart sub specie humanitatis sehen zu können, bedarf es einer eigentümlichen, eben der im reinsten Sinne humanistischen Bildung.

Digitized by Google

Da alle begrifflichen Festsetzungen über unser Verhältnis zur Geschichte auf einer anschaulichen Grundlage beruhen, ohne die sie nichts bedeuten würden, und da diese Anschauung einer geistigen Gesamthaltung entspricht, mag es erlaubt sein, in freier bildhafter Weise das Ergebnis des Gesagten noch einmal zu überblicken. Der gewaltige Zug von Menschen und Ereignissen, den wir Geschichte nennen, ist uns nicht nur ein Schauspiel, das uns mit Schauder oder Bewunderung ergreift: durch die mannigfaltigen Beziehungen, die uns mit Menschen und Zeiten verknüpfen, fühlen wir uns selbst als Mitspieler hineingerissen, lassen uns durch das Große aufrichten, anfeuern und belehren, leiden an der offenbar gewordenen Schande und erfahren unsere eigenen Nuancierungen in den Eigentümlichkeiten der Menschen und Völker. Scheint uns da nicht der Versuch, diese Mannigfaltigkeit, in die unser eigenes Schicksal verstrickt ist, als Verwirklichung eines gedachten Planes, als Fortschritt oder Entwicklung auf einen gedachten Zustand hin auszudeuten, einer kindlichen Stufe des Geistes anzugehören oder einem verzückten Blick, der über die irdischen Dinge schnell zu den himmlischen übergleiten will, oder einer einmaligen gewaltigen Spannung des Geistes, der, auf eine Tat gerichtet, die Weltgeschichte nur als Vorbereitung für sie ansieht? Auch die Betrachtung, die sich mit humanistischer Gesinnung in das Anschauen der menschlichen Dinge versenkt, hat ihr Ethos, das sie in der Ordnung des menschlichen Lebens allenthalben bestätigt findet. In ihr als dem Allgemeinmenschlichen sieht sie die zahlreichen Eigentümlichkeiten der Völker und Kulturverbände sich entfalten, zu denen ihre gegenseitigen Beziehungen nach zeitlicher und räumlicher Lage gehören. Wenn die Menschen in der transzendenten Geschichtsdeutung als Figuren eines göttlichen Spieles erscheinen, so mag als Symbol dieses Geschichtsbildes der Agon der Nationen gelten.

Digitized by Google

OSTIA

VON

FERDINAND NOACK

Ostia, die unmittelbare Hafenstadt Roms im Altertum, hat, so sehr sie auch im Mittelalter in Unbedeutendheit und Armseligkeit verfiel, niemals ganz in Vergessenheit geraten können. Die Kirche hatte die Tradition übernommen, und noch heute wahrt der Dekan des Kardinalkollegiums als Titularbischof von Ostia das diesem allezeit zustehende Vorrecht, den Bischof von Rom zu ordinieren. Aber auch schon als kostbarer Steinbruch hat die berühmte Stätte weiter gelebt. Edles Steinmaterial aus Ostia war früh in alle Welt verschleppt. Mit Marmor aus Ostia wurde am Dom von Orvieto gebaut, wurde das Querschiff der Laterankirche restauriert.

Seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist dann Ostia immer wieder an verschiedenen Stellen, zum Teil in nicht unbeträchtlichem Umfang aufgegraben worden, aber stets nur als Fundstätte, nicht um seiner selbst willen. Noch Viscontis Ausgrabungen 1855 unter Pius IX., die immerhin auch topographische Ziele im Auge hatten, galten doch in erster Linie der Gewinnung von Kunstschätzen für das lateranische Museum und die vatikanischen Galerien. Mit Pietro Rosa und vor allem mit Rodolfo Lanciani begann die Schwenkung, aber eine systematische, nach festem Programm geleitete Erforschung der Stadt als solcher und ihrer geschichtlichen Entwicklung sowie die sorgfältige und notwendige Konservierung der Ruinen hat doch erst seit 1908 unter Dante Vaglieri eingesetzt und ist nach dessen allzu frühem Tode von Pasqui, Paribeni und endlich durch Guido Calza bis heute mit reichen Ergebnissen fortgeführt worden — und geht weiter. Ein stattliches, wie ein Absteigequartier oder Gasthaus anmutendes Gebäude ist in jüngster Zeit freigelegt, eine neue große Thermenanlage mit Resten großer korinthischer Architektur wird in diesen Tagen von der Erde befreit. Vergleicht man, was Vaglieri im Jahre 1912 den Besuchern des internationalen Archäo-

Digitized by Google

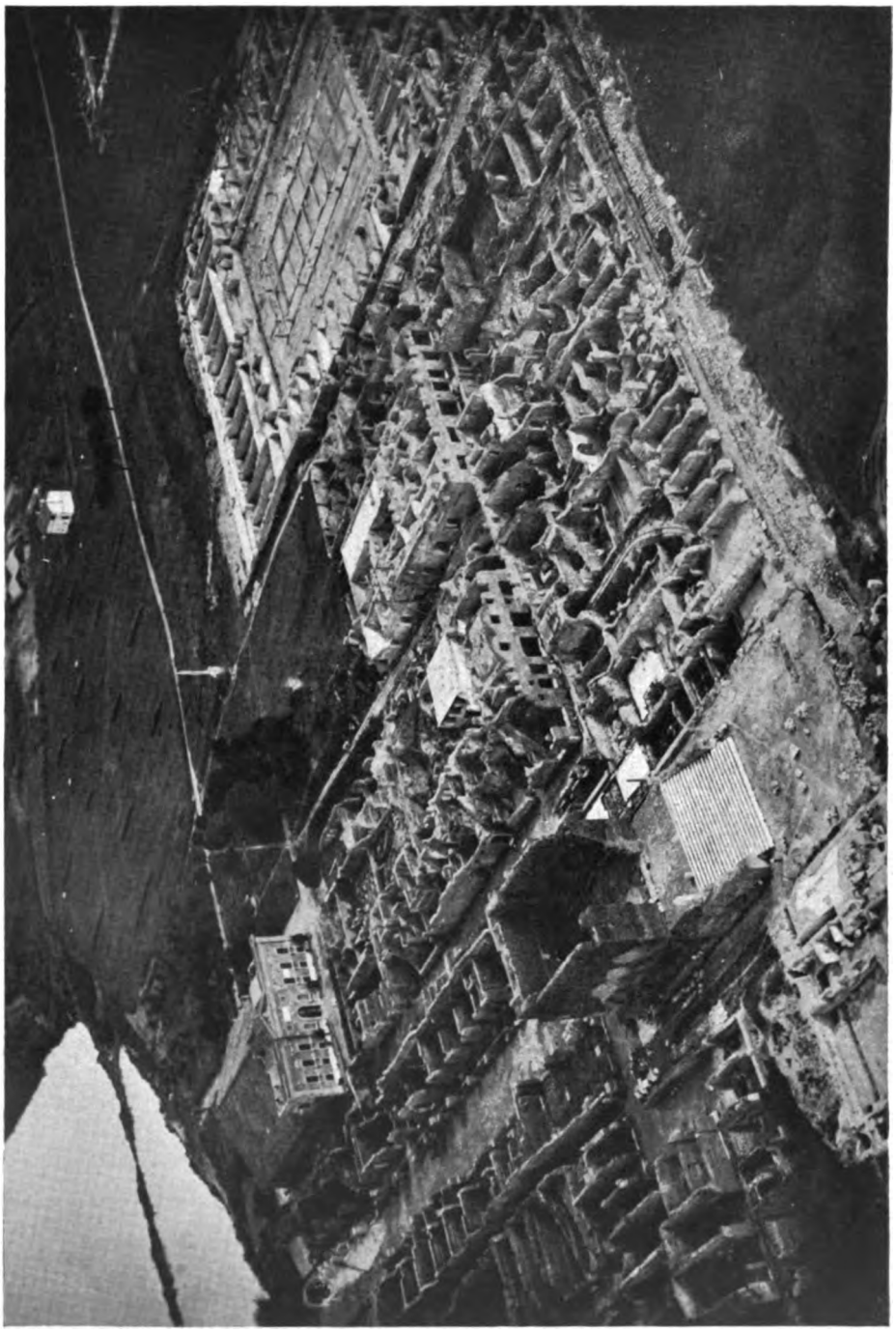
logenkongresses zeigen konnte, sowie die Karte seines kleinen Führers mit derjenigen, die Calza seinem neuen Guida di Ostia beigegeben hat, so ist der Fortschritt der letzten vierzehn Jahre außerordentlich.

In ununterbrochener Linie liegen ausgedehnte Pflasterstraßen frei, Insula reiht sich an Insula, private und öffentliche Gebäude, sakrale wie profane, bescheidene wie monumentale breiten sich vor uns aus. Es ist, soviel auch noch unter dem hügeligen Gelände verborgen sein wird, schon heute ein weites zusammenhängendes Stadtbild, das wir übersehen (Tafel 14) — ein zweites Pompeji, wie man wohl gesagt hat oder gar, daß das neue am Tiber drohe, das alte am Vesuv in Schatten zu stellen. Eines so falsch wie das andere. Richtig ist nur, daß sich beide schönstens ergänzen, daß das Bild der römischen Stadt vor allem in ihren Wohn- und Geschäftshäusern, das uns Rom nicht liefern kann, wenn auch in beschränkter Weise, in Ostia wiedererersteht, und das auch nicht etwa nur, indem Ostia da einsetze, wo Pompeji aufhört. Gewiß gehört der bei weitem größte Teil der bisher freigelegten Ruinen dem zweiten, dritten, auch noch vierten Jahrhundert nach Christus an, — aber gerade die neueren Ausgrabungen führen auch hier weiter zurück und wir können heute vom republikanischen Ostia schon allerhand berichten.

Der unschätzbare Wert von Pompeji liegt auf anderen Gebieten. Dieses wird immer — und dank der in so vorzüglicher Weise fortgesetzten Grabungen immer mehr — das unvergleichliche Bild der behäbigen Provinzialstadt, eines Zentrums lebhaften Verkehrs, blühend in Handel und Gewerbe, bieten und in das tägliche Leben und Treiben seiner Bewohner und ihre Ansprüche an eine künstlerische Umgebung köstlichen Einblick gewähren. Aber es war einmal doch nur eine Stadt wie viele, wie schon das, was wir von Stabiae und Herculaneum wissen, beweist.

Ostia ist damit nicht zu vergleichen, ist von ganz eigenem Gepräge, ist als Exponent der Hauptstadt ausschließlich als Hafenstadt und Emporium dieser zu verstehen, ist durch einen ganz bestimmten Willensakt überhaupt ins Leben getreten. Diese Schaffung von Ostia ist ein geschichtliches Moment von höchstem Interesse: mit ihm tritt Rom zum erstenmal mit Willen ans Meer, nicht etwa so wie es in der gleichen Periode Militärkolonien in die Mauern alter, von ihm unterworfener Küstenplätze wie Antium und Anxur-Terracina gelegt hatte. Diese Gründung an der Tibermündung ist von Anbeginn der Ausdruck einer neuen gewandelten Lage Roms.

Digitized by Google



OSTIA. FLIEGERAUFNAHME

Digitized by Google

Digitized by Google

Militärische wie wirtschaftliche Gründe machten die Sicherung gerade der Mündung des Flusses, der die Lebensader Roms war, mehr noch als die der übrigen Küste Latiums zur Notwendigkeit. Zwar, wenn man die Gründung Ostias nach dem Falle von Antium (340 v. Chr.) ansetzt — die Frage ist umstritten —, nicht mehr gegen unmittelbare räuberische Nachbarn, doch immerhin auch zum Küstenschutz, wie denn die Mannschaft dieser ersten militärischen Bürgerkolonien lange Zeit vom sonstigen Felddienst befreit geblieben ist. Aber seitdem C. Maenius die Rostra der Antiatenschiffe an die Rednertribüne auf dem Comitium in Rom geheftet hatte, forderte die wachsende Bedeutung der Flotte für Ein- und Auslaufen, für Neubau und Reparaturen einen geschützten Platz in möglichster Nähe der Hauptstadt und bald galt das Gleiche in noch viel höherem Grade für die Versorgung und Ernährung der Kapitale, die damals schon aus der Vierregionenstadt in den weiten sogenannten servianischen Mauerring hinauswuchs. Die Tatsache, daß 267 v. Chr. unter den neu eingesetzten vier Quaestoren der Flotte der eine als quaestor ostiensis erscheint, muß den neuen Verhältnissen bereits Rechnung getragen haben; sie setzt das Bestehen des festen Platzes an der Flußmündung voraus.

Diese erste Bürgerkolonie Ostia ist zunächst ein einfaches „Castrum", nicht in dem Sinne der späteren Marsch- und Standlager des Heeres, die in Einzelheiten der Form und Anlage ihren Sonderzwecken gemäß davon abweichen, ähnlich aber manchem durch Ausgrabung wiedergewonnenen Standlager im Grundplan des länglichen Rechtecks, und mit den beiden rechtwinklig gekreuzten Hauptstraßen, die überdies die vier Seiten der Umwallung genau in der Mitte treffen, den Grundregeln altitalischer Stadtanlage entsprechend. Die Entdeckung dieses ältesten Ostia inmitten und unter der späteren Stadt ist vielleicht das wichtigste Ergebnis der jüngsten Ausgrabungsperiode, das Verdienst der sorgfältigen Untersuchungen Calzas.

In dem neuesten Orientierungsplan der Stadt (Abb. 1) fallen aus dem regelmäßigen Straßennetz besonders zwei Straßenzüge heraus, die schiefwinklig davon abzweigen: der eine zwischen Regio III und IV geht geradlinig auf die im Altertum ganz nahe gelegene Küste zu, der andere umgekehrt hinein ins Land. Mit Recht sind darin alte Landwege erkannt, die von den Salinen, die einmal hier betrieben worden waren, ausgingen. Sie treffen aber so genau auf die Tore von Cardo und Decumanus, den

Digitized by Google

Hauptstraßen des alten „Castrum", daß dessen Ausmaß, verbunden mit der ostwestlichen Orientierung des Decumanus, offenbar danach bestimmt wurde, daß es eben beide Wege in seinen Toren aufnehmen sollte. Auch hätte es keinen Sinn gehabt, die Richtung der beiden Hauptstraßen gerade an diesen Stellen zu brechen, wenn nicht eben da die alten Landwege schon so gelaufen wären. Dementsprechend umfaßt das älteste Mauerrechteck die Insulae 2, 9, 11 und 12, nur ein wenig westwärts nach

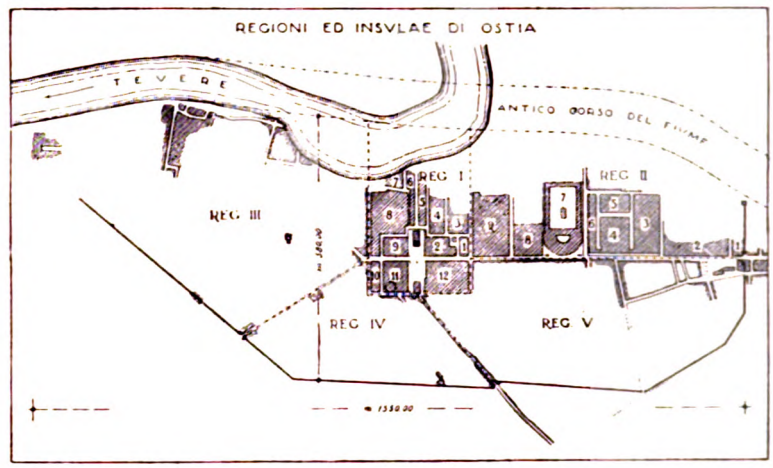


Abb. 1. Ostia. Orientierungsplan.

10, nordwärts über 2 und 9 verschoben, so wie es in dem Planausschnitt (Abb. 2) eingetragen ist.

Seine Länge ist 193 Meter, die Breite 120 Meter. Die 1,60 Meter dicken Mauern sind von einer doppelten Reihe großer Tuffwürfel gebildet. In der Mitte jeder Seite liegt ein Tor. Die freigelegten Tore des Decumanus zeigen eine tiefere vordere und eine flachere hintere Kammer; Türme fehlen noch. Ihre Schwellen haben nicht ganz einen Meter unter dem ersten noch republikanischen und über zwei Meter unter dem ersten kaiserzeitlichen Pflaster gelegen. Dementsprechend sind auch alle sonstigen republikanischen Reste auf einem Boden in der Tiefe unter der späteren Stadt gefunden.

Der vielumstrittenen Datierung von Alt-Ostia kommt jetzt nach den Untersuchungen eines amerikanischen Gelehrten das Steinmaterial seiner Mauern zu Hilfe. Dieser gelbbraune, von zum Teil großen Einsprengungen von Kohle durchsetzte vulkanische Tuff aus Steinbrüchen

Digitized by Google

am Tiber in der Nähe der Etruskerstadt Fidenae ist in Rom nur nachweisbar an Bauwerken des vierten vorchristlichen Jahrhunderts, zuerst am Concordiatempel vom Jahre 366, und ist später nicht mehr verwendet. Die Römer konnten ihn auch nach Ostia nicht eher bringen, als die etruskische Vormacht von Veji gebrochen und Fidenae zerstört war. So unter-

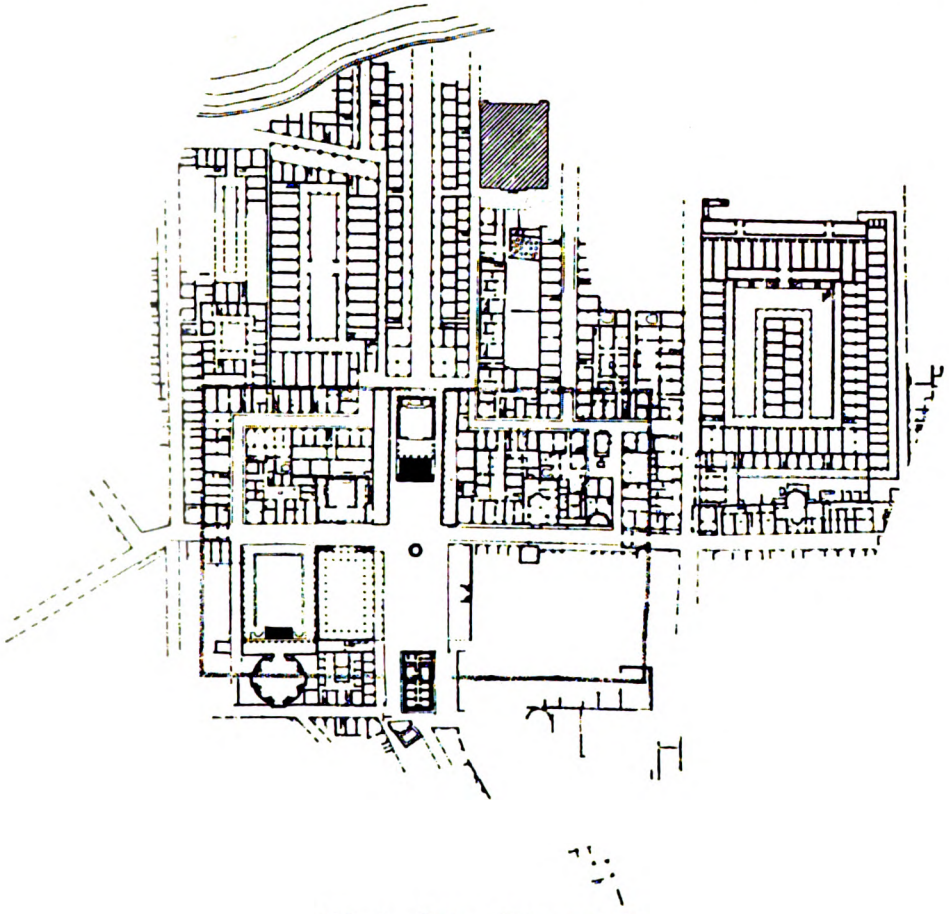


Abb. 2. Ostia. Planausschnitt.

stützt das archäologische Ergebnis die Ansicht derjenigen Forscher, die Ostia in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts gegründet sein lassen.

Aber allzulange kann sich das Leben nicht auf dieses enge Mauerrechteck beschränkt haben. Als der neue Flottenquaestor seinen Sitz in Ostia erhielt, war dieses sicher schon weit mehr als das kleine „Castrum". In die Kompetenz des Praetors fiel vor allem die cura annonae und schon im Jahre 212 war das Getreide aus Sardinien in die Speicher von Ostia

Digitized by Google

gekommen und von da nach kampanischen Küstenkastellen, Vulturnus und Puteoli, verfrachtet worden. Gleichzeitig, während des zweiten punischen Krieges, spielt Ostia eine wichtige Rolle als Flottenstation.

Diese steigende Bedeutung des Platzes setzt sein frühes räumliches Wachstum außer Zweifel, auch wenn außer Gräbern monumentale Zeugen dieser ersten Entwicklung im dritten Jahrhundert bisher nicht gefunden sind. Aber Cardo und Decumanus des „Castrum" waren für alle spätere Erweiterung bestimmend. An die über 600 Meter nach Osten verlängerte Linie des Decumanus haben sich nach und nach die wichtigsten öffentlichen Gebäude angereiht. Schon für die Zeit der Gracchen, in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, ist uns hier durch große Grenzsteine eine amtliche Straßenteilung bezeugt, die weite Gebiete zwischen Decumanus und Tiber (in seinem alten, erst 1557 durch eine katastrophale Überschwemmung geänderten Laufe, Abb. 1) öffentlichen Anlagen vorbehielt und die für alle Zeit maßgebend blieb.

Aber die städtische Besiedlung muß tatsächlich schon viel früher und dann gleich in großem Umfang gerade in dieser Richtung eingesetzt haben. Sonst wäre es nicht zu erklären, daß längs der ganzen Strecke des Decumanus zwischen dem alten „Castrum" und dem sullanischen Stadttor sich keine Gräber gefunden haben. Alle Gräber, auch schon die frühesten des dritten Jahrhunderts, liegen außerhalb der sullanischen Mauer. Innerhalb dieser aber verteilen sich die Reste republikanischer Gebäude auf das ganze Gebiet längs des Decumanus zwischen Stadttor und Castrum. Gleich hinter der Ostmauer treffen wir eine freilich bis in späte Zeit immer wieder umgebaute Magazinanlage, gegenüber dem Theater die Säulenstümpfe einer Porticus, die längs des Decumanus lief (also schon damals!), daneben den großen Sockelbau eines nicht näher bestimmbaren Monuments, an der Ecke der „Mühlenstraße" einen kleinen Podiumtempel und endlich vier ganz gleichartige Tempelchen, wohl für Venus, Ceres, Fortuna und Spes, die schon in augusteischer Zeit von einem reichen Mitbürger Lucilius Gamala dem Älteren auf eigene Kosten restauriert worden sind. Der weite Säulenhof, der diese republikanischen Tempietti ursprünglich umgab, ist späterhin fast ganz zugebaut worden.

Bezeichnend für ihre Technik ist das pseudoreticulate Mauerwerk, ein Netzwerk aus kleinen Würfeln in Mörtelbettung, sowie Quaderbau, beides aus vulkanischem Tuff; die Quadern insonderheit für Mauerpfeiler

Digitized by Google

und Ecken der Fassaden. Im zweiten Jahrhundert hat auch Ostia seine „Tuffperiode" gehabt, in der auch architektonische Kunstformen aus dem Tuff gearbeitet wurden: Säulen und Pilaster und ihre Kapitelle aus Tuff, mit Stuck verkleidet, wie in Pompeji. An Tempelpodien und Grabmälern fallen die hohen, kräftig ausladenden Fuß- und Deckgesimse auf, die mit strengen wuchtigen Profilen noch an die Basen unter dem „Lapis niger" auf dem Comitium in Rom anklingen.

Um diese schon weit ausgedehnte Stadt ist dann einmal, wie man wieder aus technischen Kennzeichen schließt, bald nach der Plünderung durch die Truppen des Marius (87 v. Chr.), unter Sulla, eine neuerdings im ganzen Verlaufe festgestellte Mauer herumgezogen worden, die die endgültige Umgrenzung der Stadt bleiben sollte; auch das kaiserliche Ostia hat sie nicht überschritten (Abb. 1). Ihre Ausdehnung in die Länge, die Breite fast dreimal übertreffend, zeigt, indem sie das Flußufer zweifellos mit Quaibauten und Anlegestellen möglichst ausnutzte, wie schon längst die Interessen des Emporiums alles bestimmt hatten.

Noch immer lag diese Stadt auf dem tieferen Niveau. Unter den letzten Resten des marmornen Prunktores, zu dem das östliche Stadttor in der Kaiserzeit ausgestaltet war, reichen die Tuffwände des sullanischen Torbaues noch gut anderthalb Meter hinab; seine stadtwärts gerichtete Ecke ist von etwa einem Fuß an über dem Boden und höher hinauf immer stärker abgeschliffen: lange Zeiten sind die Räder der scharf in den Torweg einbiegenden Wagen hier unten vorbei gestrichen und haben den Pfosten zerrieben, ehe eine neue Zeit das Niveau der ganzen Stadt nach einheitlichem Plane um über einen Meter erhöhte — nicht vor Anfang des ersten Jahrhunderts nach Christus, in augusteischer Zeit wohl; claudische Anlagen setzen diese Veränderung schon voraus.

Sie erfolgte vor allem um der Überschwemmungsgefahr zu begegnen, aber auch um Straßen und Plätze zu erweitern oder, wie zum Beispiel das Forum, neu anzulegen; auch galt es die nötige Tiefe zu gewinnen für ein ausgedehntes Kanalnetz und für die Trinkwasserleitung, deren Hauptstrang, ein mächtiges Bleirohr von 30 cm innerem Durchmesser jetzt in der Tiefe des Decumanus zu sehen ist. Durch Vermittelung viereckiger Verteilungsbassins aus Bleiplatten wurden die Seitenstränge abgezweigt.

Gelegentlich wird auch später noch eine Straße neu eingezogen. So wird zum Beispiel der Straßendamm bei dem Gebäude, das später der von

Digitized by Google

Claudius eingerichteten Feuerpolizei, den Cohorten der Vigiles, als Kaserne diente (Abb. 1: zwischen 3 u. 4/5), quer durch den Marmorsaal einer Thermenanlage und über seine Bodenmosaiken hinweggebaut (Abb. 3). Diese jetzt wieder freiliegenden Bilder zeigen, wie gerne man jede Gelegenheit ergriff, auf Ostias Rolle im Welthandel anzuspielen. In großen quadraten Feldern waren zu den Seiten einer Delphingruppe hier die vier für den Handel und Getreideimport wichtigsten Provinzen, Ägypten,

Abb. 3. Straße über älterem Mosaikboden.

Afrika, Spanien und Sizilien in weiblichen, dort die für den Schiffsverkehr mit ihnen entscheidenden Winde in männlichen Köpfen symbolisiert.

Treten wir nun in dieses kaiserzeitliche Ostia ein. Die äußere Erscheinung hat sich vielfach verändert. Decumanus und Cardo und auch einzelne Nebenstraßen sind jetzt von langen Portiken begleitet, hinter denen sich die Läden und Magazine reihen. Auf weite Strecken wandelte man im Schatten.

Der Quaderbau aus Tuff ist auch jetzt noch nicht außer Brauch. Eine große Speicheranlage claudischer Zeit wird noch im zweiten Jahrhundert durch eine neue Flucht von Magazinen mit stattlichen Quaderfassaden erweitert. Nur die Technik ist eine andere; die Quadern sind im Ausmaß größer, oft bis über sechs Fuß lang, sorgfältig geglättet und

Digitized by Google

mit Klammern verbunden. Travertin, der Stein von Tibur, mit seiner schönen warmen und leuchtenden Tönung, wird nicht nur da eingefügt, wo es in der Konstruktion besondere Lasten zu tragen gilt, als Kämpfer der Gewölbe, als Konsolen für Deckenbalken, er wird auch zu Basen und Kapitellen von Säulen und Pilastern und zu ganzen Säulenschäften verarbeitet. Dazu kommt, wie in der Hauptstadt selbst und in Pompeji

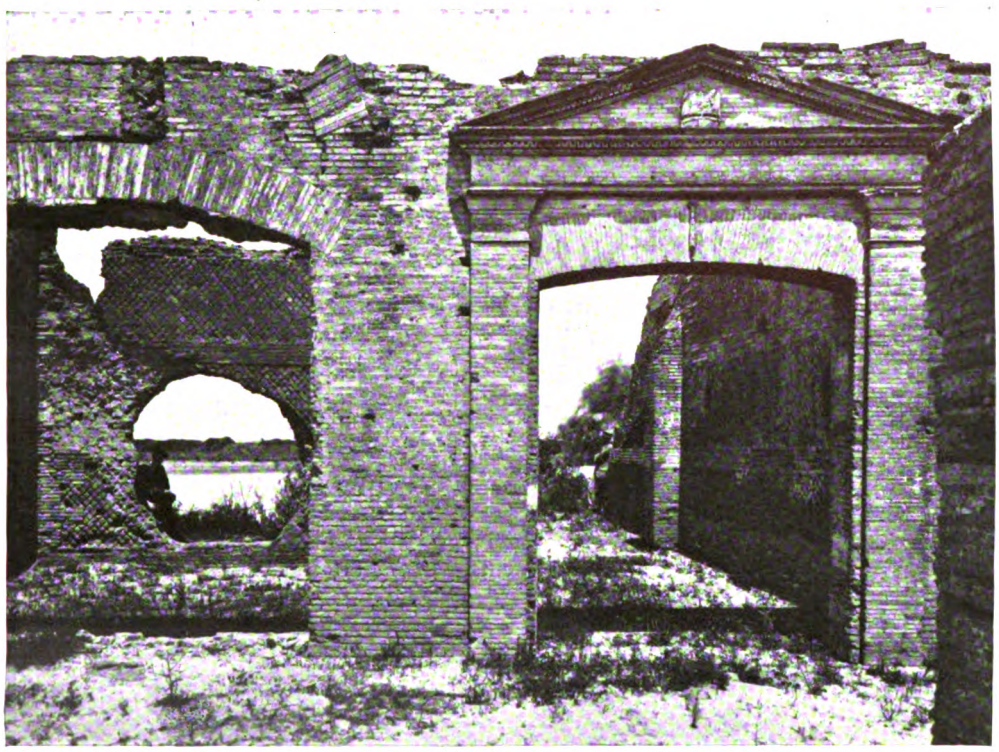


Abb. 4. Hausfassade.

in seiner letzten Zeit, die Verkleidung der Fassaden mit Marmor statt des früheren Stuckes bei sakralen Monumenten wie dem Capitolium am Forum, dem gegenüber der Roma-Augustustempel sogar mit massiven Marmorwänden vorangegangen war (Abb. 6 u. Taf. 14).

Aber auch das sind immerhin Ausnahmen. Den Gesamteindruck haben doch die Backsteinfassaden bestimmt, die nicht mehr hinter Putz verschwanden (Taf. 15 u. Abb. 4 u. 5). Farbige Wirkung wird erzielt, wenn zwischen den mehr gelbroten Ziegelflächen tiefrote Ziegel in Horizontalschichten eingelegt werden. Die Ziegelbogen über Türen und Fenstern

Digitized by Google

erhalten oft noch eine eigene rote Übermalung. Breitere Wandpfeiler zwischen den Läden werden durch flache Pilaster gegliedert, Pilaster und Halbsäulen aus Formziegeln umrahmen die Portale; auch Kapitelle und Gesimse sind aus geformten, profilierten Ziegelschichten gebildet und ganze Giebelgeisa mit Zahnschnitten aus Ziegel darüber gelegt. Auch um die Bogen legt sich ein profilierter Rand (Taf. 15). Wir sehen hier noch als geläufige Kunstform, was in Rom bis auf vereinzelte Bei-

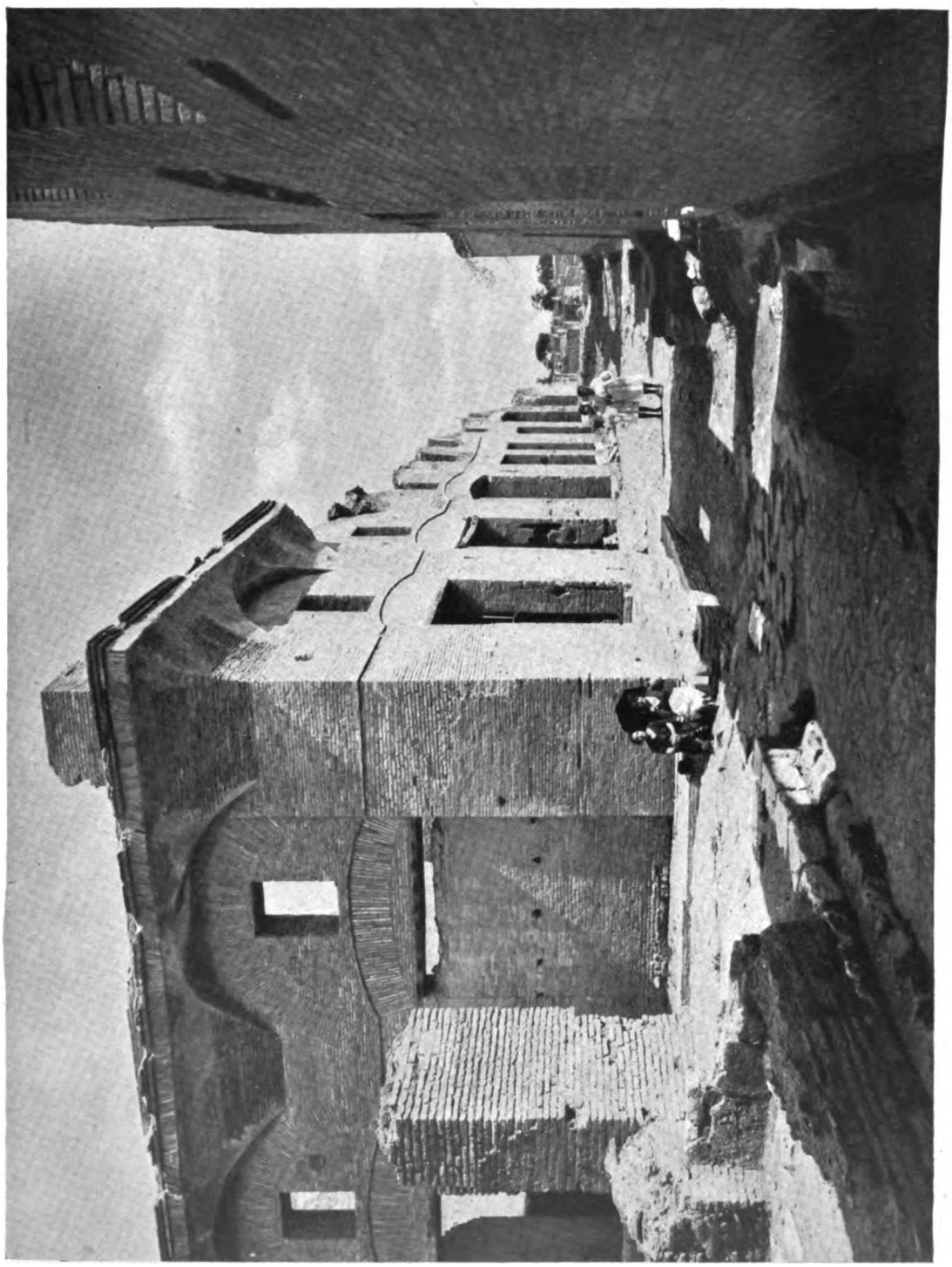
Abb. 5. Horrea Epagathiana.

spiele, wie das Amphitheatrum Castrense, Grabbauten an der Via Appia, die Kapelle der siebten Cohorte der Vigiles, verschwunden ist.

Ein kurzes Wort von den Tempeln. Sie sind in Ostia nicht das, was am meisten interessierte und gänzlich Neues brächte.

Der inschriftlich längst bekannte Tempel für Roma und Augustus ist jetzt in dem großen Bau an der Südseite des Forums erkannt. Eine doppelte Reihe von Zellen bildete das Podium für den Marmorbau. Nach ihrer Technik (Reticulat mit Tuffecken) und den einfachen bedeutenden Formen der Giebelarchitektur seiner Rückseite, die man geschickt daneben wieder zusammengesetzt hat (Abb. 6), ohne die Überladung der einzelnen Glieder mit Ornament, möchte man ihn in vorvespasianische, vielleicht noch claudische Zeit setzen. Die überlebensgroße Marmor-

Digitized by Google



HAUS DER DIANA IN OSTIA

Digitized by Google

Digitized by Google

statue der geflügelten Viktoria könnte sich als Akroterienfigur über der Giebelmitte erhoben haben, wie die Victoria actiaca auf der augusteischen Curie in Rom. Die gleichfalls überlebensgroße Marmorstatue der Roma (Abb. 7), die den Fuß auf die Erdkugel setzt, gehörte zur Kultgruppe im Tempel.

Seine Lage zeigt, daß schon in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts das Forum über die Breite des alten „Castrum" hinaus und auf der

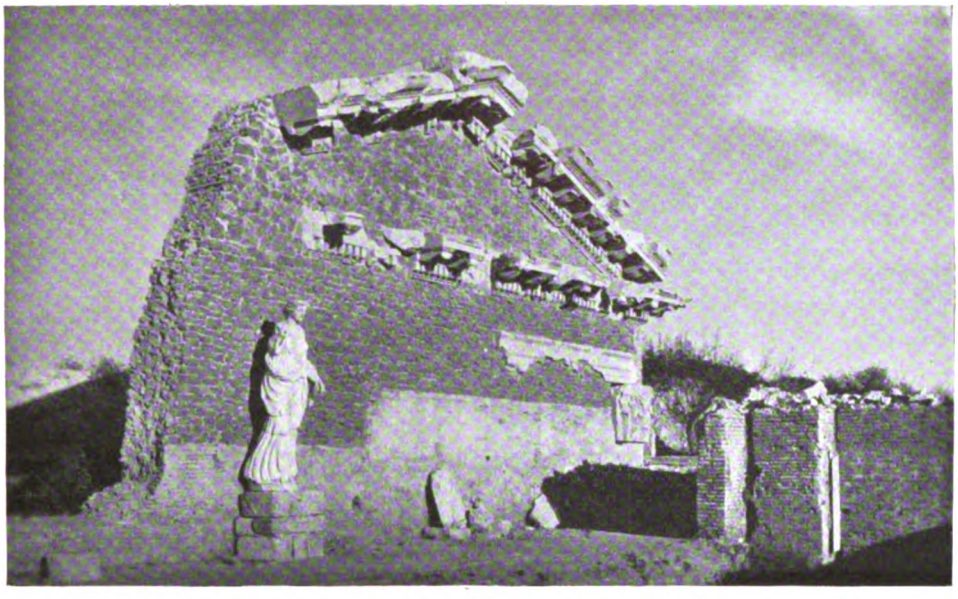


Abb. 6. Überreste des Roma-Augustus-Tempels.

Linie seines Cardo angelegt war. Die großzügige Platzregulierung setzt die erste Höherlegung des Stadtniveaus voraus, was deren Datierung in frühe Kaiserzeit bestätigt.

Der mächtige, früher dem Vulkan zugewiesene Podiumtempel gegenüber (Taf. 14) hat, nur in größeren Verhältnissen, die aus Pompeji bekannte Form des Capitolium. Auch hier die tiefe, sechssäulige Vorhalle vor einer Cella, die nicht selbst dreigeteilt war, in der nur, wie in Pompeji, der hohe Sockelbau der drei Kultbilder (Jupiter, Juno, Minerva), drei überwölbte Kammern enthielt. Von dem Marmormosaik des Bodens waren vor hundert Jahren Reste noch vorhanden; noch liegt die Schwelle des breiten Portales aus einem Riesenblock afrikanischen Marmors an ihrer Stelle. Sie wiederstand den Marmorräubern, die dafür die Marmor-

Digitized by Google

verkleidung der Wände mitsamt den flachen kanellierten Pilastern, die sie gliederten, bis aufs Letzte zu beseitigen verstanden haben. Die wenigen Bruchstücke von Fries und Geison weisen mit ihrem Stil schon in trajanische Zeit.

Abb. 7. Statue der Roma in Ostia.

Eine weite Hallenanlage nach Forum und Decumanus mit Pfeilerarkaden geöffnet, wohl eine Basilica, die wir beim Forum erwarten, legt sich zwischen dieses und einen gleichgroßen umsäulten Platz im Westen, von dem es zwischen zwei Fontänen auf einer Freitreppe zu einem pantheonartigen Zentralbau geht (Abb. 2). Schon die gehobene Lage betont seinen sakralen Charakter. Die abwechselnd halbrunden und rechteckigen Nischen, zwischen denen die Sockel für Säulen noch stehen und die über dem Ganzen vorauszusetzende Kuppel lassen eine Raumgestaltung ahnen, die der des diokletianischen Mausoleums in Spalato vergleichbar ist, aber auch schon eine Vorstufe an der Piazza d'oro der hadrianischen Villa in Tivoli besitzt. Zu beiden Seiten des Portales stiegen Wendeltreppen im Mauerkern auf. Solch späte Anlagen — Zentralbau wie Peristyl werden auch nach ihrer Technik ins Ende des dritten Jahrhunderts gesetzt — sind immerhin für die damalige Geltung der Stadt nicht ohne Bedeutung.

Schon unter Pius IX. gefunden ist der Tempel der großen Göttermutter, deren heiliger Stein aus dem phrygischen Pessinus einst im Jahre 204 v. Chr. durch Ostia eingezogen war, um auf dem Palatin seine berühmte Kultstätte zu finden. Viele Inschriften und Statuenfunde im Lateran stammen von hier. Von den zahlreichen anderen orientalischen und ägyptischen Kulten, die den kosmopolitischen Charakter der Bevölkerung

Digitized by Google

einer solchen Handelszentrale so deutlich machen — man denkt an Delos und Puteoli —, dokumentiert sich noch heute am stärksten der des Mithras in den Ruinen von vorläufig neun, in der bekannten Hauptanlage übereinstimmenden Mithraeen: an beiden Langseiten die Bänke, auf denen die Einzuweihenden knieten, im Hintergrunde Sockel oder Kultnische für

Abb. 8. Frigidarium der antoninischen Thermen.

das Mithrasbild, einmal im Bodenmosaik sieben Halbkreise, die Tore der sieben Sphären, die die Seele zu durchschreiten hat, und auf den Fronten der Bänke die Bilder der sieben Planeten auch in Mosaik — Denkmäler, die längst von der Religionsforschung gebührend gewürdigt worden sind. Während aber für alle diese Heiligtümer die Kultgruppe in dem bekannten Typus des den Stier tötenden Mithras vorausgesetzt werden durfte, spricht jetzt eine neugefundene Inschrift geheimnisvoll von der Weihung eines Bildes des Gottes auf oder mit dem Thron „nach dem alten Glauben".

Die Thermenanlagen bieten über die Stabianer Thermen in Pompeji hinaus nichts prinzipiell Neues. Die stattlichste von ihnen, neben

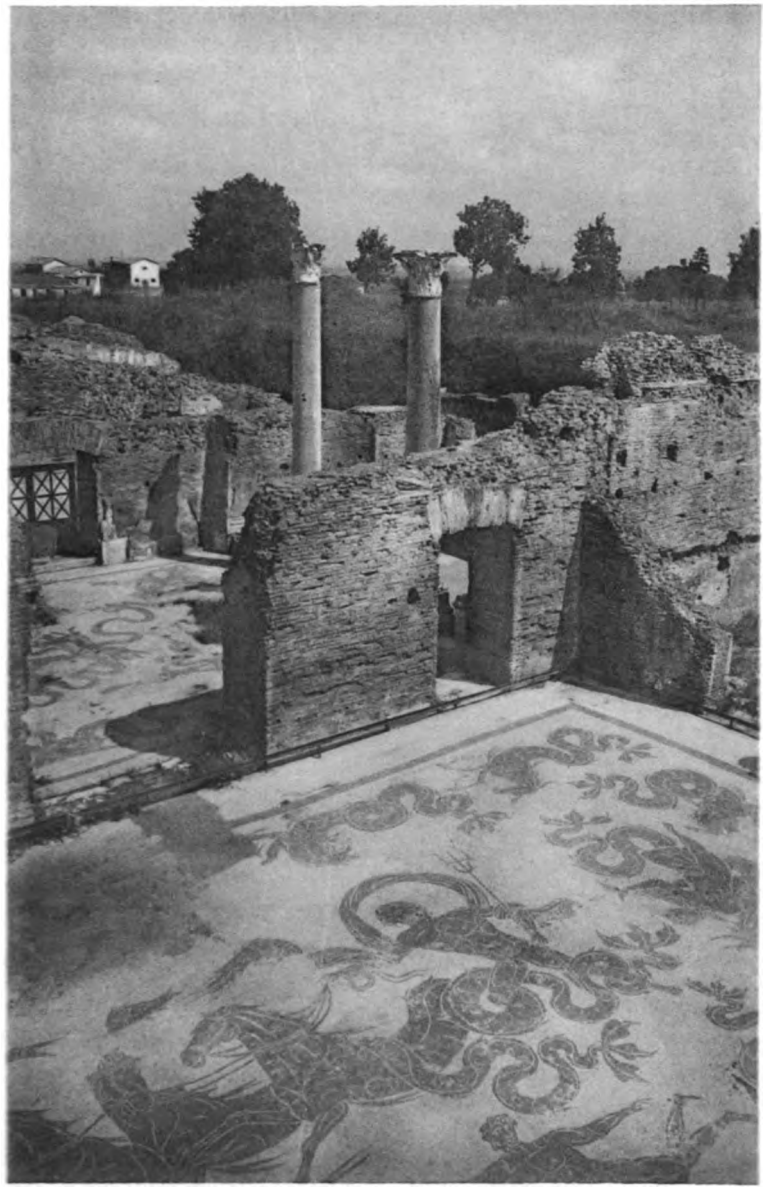
Digitized by Google

jener Therme, die wir von der Straße der Vigiles überschnitten sahen und gleichsam ihr Ersatz aus antoninischer Zeit (4 in Abb. 1), verrät aber doch mit ihren großen lichtspendenden Fenstern und den Resten reicher Innenausstattung aus edlem Gestein — so an der einen Piscina des Frigidarium (Abb. 8) — die veränderte Zeit. Dazu tritt der Ruhm dieser Thermen, figurenreiche Mosaikböden: Amphitrite graziös auf dem Rücken des Seerosses, der kleine Hymenaeus ihr voraus, Tritone jubilierend ringsum, gleichsam dem Herrscher des Meeres entgegen, der im folgenden größeren, 18 Meter langen und 10 Meter breiten Saale (Taf. 16) mit dem Dreizack und seinem Viergespann von Hippokampen, allseitig umringt von Nereiden, Tritonen, Delphinen und anderen Seewesen, in stürmischem Zuge daher rauscht — effektvolle, mächtige Formen in Schwarz-Weiß.

Über diesen Boden hinweg trat man ins ähnlich geschmückte Frigidarium, dessen Marmorkapitelle (Abb. 8) jetzt wieder auf ihren Granitschäften stehen, und von da ging es zum Tepidarium und den Caldarien, die sich hier einfach aneinanderreihen. Für große axialsymmetrische Kompositionen, wie bei den Kaiserthermen der Hauptstadt seit Nero und bei den Provinzialthermen in Afrika und Germanien (s. diese Zschr. 1, 1925, 209) ist hier kein Raum. Wie in den Stabianer Thermen ist den Baderäumen auch hier eine weite Palaestra vorgelegt, mit Kammern hinter den Säulenhallen, die zum Teil für die gymnastischen Übungen benötigt wurden und deren äußerste die Latrinenanlage enthielt.

Diese hat ihr Gegenstück in der Kaserne der Vigiles, die das Wort des Clemens von Alexandrien, daß die Römer sogar in den Latrinen die Fortuna verehrten, hübsch illustriert hat (Abb. 9). Der Eintretende sieht gleich neben der Tür eine kleine (aus den Bruchstücken hergestellte) Aedicula an der Wand — zweifellos für eine Kultstatuette bestimmt — und der Cippus davor auf dem Boden trägt die Weihinschrift an — Fortuna sancta, von Caius Valerius Myron, einem Gefreiten, beneficiarius des Praetors, errichtet, dankbaren Gemütes. Der Typus dieser Anlagen ist stets derselbe: hinter einer ringsumlaufenden Steinrinne die erhöhten Sitzplatten und unter diesen die hier bis zu zwei Meter, anderwärts noch tiefer hinabgeführten Spül- und Abflußkanäle. Bei einer erst kürzlich in Ostia südlich vom Forum gefundenen gleichen Anlage späterer Zeit waren sogar — horribile dictu — Sarkophagwände und sepulkrale Inschriftplatten für die Sitze verwendet, allerdings mit der bearbeiteten Fläche nach unten.

Digitized by Google



THERMENSÄLE MIT MOSAIKBÖDEN IN OSTIA

Digitized by Google

Digitized by Google

Wie schon vor dem Eingang zur Kaserne uns die in das Pflaster eingelegte zweimalige Signatur eines Mosaikkünstlers — die eine sogar in griechischer Fassung: *Πρόκλος ἐποίησεν* — überrascht, so noch mehr im Hintergrunde des Kasernenhofs ein Mosaikbild, das in 8½ Meter Breite den Boden vor der Kapelle des Kaiserkultes schmückt (Abb. 10): die bewegte Szene eines dreifachen Stieropfers, wie es die Vigiles dem

Abb. 9. Raum der Fortuna Sancta.

Genius des regierenden Kaisers darzubringen pflegten. Die höchst lebendige und originelle Wiedergabe der natürlichen Erscheinung und Bewegung der Tierkörper verleiht ihm auch gegenüber jenen großen, rein dekorativen Stücken in den Thermen einen eigenen Wert.

Was nun aber Ostia erst das eigene Gepräge verleiht und uns eine ganz neue Erkenntnis gebracht hat, das sind seine großen Speicher (Horrea) und Handelshäuser sowie die Wohngebäude. Wir vermögen uns wohl von den vielen ausgedehnten Getreide- und Warenlagern im alten Rom, die dort schon seit republikanischer Zeit bestanden und längs des Flusses ein ganzes Stadtquartier erfüllten, aus wenigen Ruinen und Bruchstücken des marmornen Stadtplanes (Horrea Agrippiana und Lolliana) ein gewisses

Digitized by Google

Bild zu rekonstruieren. In Ostia liegen bisher wenigstens drei derartige Speichergebäude, zwei davon in ganzem Umfange, frei vor uns. Die größten dieser Horrea (Tafel 14 rechts, 9 in Abb. 1, Plan Abb. 2) in der ersten Anlage aus claudischer Zeit, Mitte des ersten Jahrhunderts, sind mit 9000 qm Grundfläche der größte Baukomplex der Stadt.

Fünfzig langgestreckte Magazine lagern sich auf drei Seiten um einen Säulenhof. In der Mitte schieben sich vierzehn andere Rücken an Rücken ein, so daß der Hof sie hufeisenförmig umschließt. Sehr breite Steinrinnen führten das in den Hof einfallende Regenwasser rasch ab. Außenwände und Säulen aus Tuff, die jonischen Kapitelle aus Travertin,

Abb. 10. Stieropfer, Mosaikbild in Ostia.

Zwischenwände der Zellen aus Backstein. Die längeren nördlichen Kammern gingen nach der Flußseite ursprünglich wohl auf eine Straße oder einen Platz. Unter ihrem Boden ziehen sich Luftkanäle hin, um die trockene Lagerung des Getreides zu sichern. In trajanischer Zeit kamen zu den vierundsechzig alten Zellen noch zwanzig weitere mit schöner Quaderfassade (S. 212) hinter einer Travertinhalle im Osten und elf im Süden hinzu. Umbauten im Innern schlossen sich an. Ein zweiter Speicherbau westlich vom Cardo, mit nur dreißig, aber stattlicheren Zellen (über 5 zu 12 Meter) gibt mit der Scheitelhöhe seiner erhaltenen Tonnengewölbe bei fast 7 Meter einen Begriff von der Stattlichkeit solcher Gebäude. Freistehend eingebaute Holzgerüste mit Zwischenböden für die Aufschüttung des Getreides sind hier wohl überall vorauszusetzen.

Neben diesen vielräumigen Zweckbauten sehen wir zum erstenmal eine Anlage, die man als die Handelskammer der organisierten kaufmännischen und anderer am Großhandel beteiligten Korporationen bezeichnet hat (7 in Abb. 1).

Digitized by Google

Hinter dem in seinem jetzigen Umfange, wie eine große Inschrifttafel besagt, unter Commodus, Septimius Severus und Caracalla errichteten Theater dehnt sich ein weiter umsäulter forumartiger Platz, in seiner Mitte ein kleiner Antentempel, wohl der Ceres, auf einem Podium (Abb. 11). Die 116 Meter lange und 80 Meter breite Porticus hat doppelte Säulenstellung. Immer zwei Säulen der hinteren Reihe markieren zusammen mit dem entsprechenden Teil der Hallenrückwand ein Bureau, vor dem im

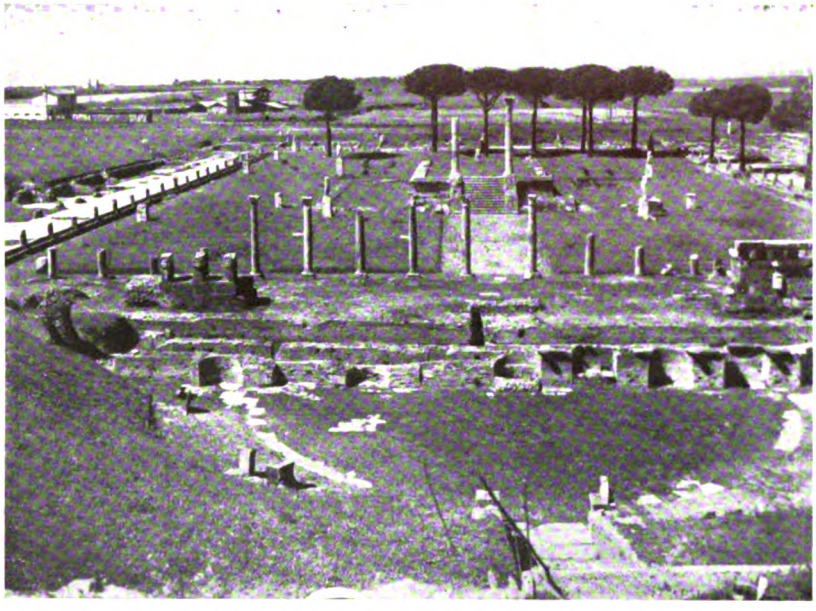


Abb. 11. Platz der Korporationen.

Boden der Halle selbst ein Mosaikbild Namen und Firmenschild angab. So sind auf vier Seiten 63 solcher Stationes der korporativ organisierten Händler und Getreideimporteure sowie zugehöriger amtlicher Personen und aller möglicher Arbeiter und Werkleute vorhanden, unsere bisherige Kenntnis aus den Inschriften bestätigend und erfreulich vermehrend. Die einzelnen Verbände wählten aus den wohlhabenden Bürgern der Stadt ihren Patron und besaßen eigene Magistri mit fünfjähriger Amtsdauer.

Mitten hinein in das lebendige Treiben des Emporiums führen uns die Mosaiken. Wir sehen den amtlichen Getreidemesser, den mensor frumentariae Cereris augustae am Werk, ein andermal nur das Getreidemaß, allein oder zwischen zwei Delphinen, den Leuchtturm zwischen

Digitized by Google

zwei Barken, den Lastträger, der eine Amphora schultert und über eines von zwei Schiffen eilt, eine Schiffbrücke mit drei Durchlässen, Eber und Hirsch, zwei Schiffe mit geschwellten Segeln, darunter einen Turm zwischen Delphinen (Abb. 12) — beigeschrieben sind Eigennamen, wohl die der Patrone, oder die der Verbände, wie hier: Naviculariі Misuenses hic, die Schiffer von Misua am Golf von Karthago, die Schiffer des Holz-

Abb. 12. Verbandschild der Schiffer von Misua (Ostia).

handels, die Korporation der Kürschner von Ostia und Portus (des großen claudisch-trajanischen Nachbarhafens), der Kalfaterer und der Seiler — wir wußten schon von denen der Werftarbeiter, der Block- oder Wachtschiffer, Barkenführer und Bootsleute, der Flößer, der Ballastfahrer, der Taucher und anderen —, es nennen sich ferner in den Mosaiken die Schiffsherrn von Karthago selbst und anderer Hafenstädte der afrikanischen Küste, von Mauretanien, Tunis, Sardinien, von Narbo in Gallien und über einem Bilde des Elefanten steht statio Sabrathensium, von dem uns jetzt wieder so bekannten Sabratha in Tripolis (s. diese Zschr. 1, 1925,

Digitized by Google

209). Die römische Handelszentrale am Tiber konnte sich uns nicht eindringlicher und imponierender darstellen.

Aber nicht nur auf Getreideeinfuhr, wenn sie auch die Hauptrolle spielte, hat sich der ostiensische Handel beschränkt. Alle Waren, deren die Hauptstadt bedurfte, sind hier gelagert worden und durchgegangen. Private Kaufhäuser scheinen mehr diesen Zwecken gedient zu haben.

Horrea Epagathiana et Epaphroditiana nennt sich in der Inschrifttafel über dem giebelgeschmückten Portal das erstaunlich erhaltene und, soweit es genaueste Fundbeobachtung gestattete, mit Zuverlässigkeit hergerichtete Geschäftshaus zweier privater Kaufherrn auf der westlichsten der bisher freigelegten Insulae (8 in Abb. 1, Abb. 5 u. Taf. 17).

Nach der Straße öffnen sich einzelne große Ladenräume — die breiten Travertinschwellen tragen die Einarbeitungen für den Verschluß —, ein Treppenhaus und in der Mitte das große Portal. Durchschreiten wir das tiefe Vestibulum und hinter der wohlerhaltenen Travertinumrahmung seiner inneren Haustür noch einen zweiten Durchgangsraum, so sehen wir uns in der Umgangshalle eines offenen, allseitig von je drei Arkaden umgebenen Hofes (Taf. 18). In seinen vier Ecken sind die Ableitungsrohre für das Dachwasser eingebaut. Auf die Umgangshalle öffnen sich die Geschäfts- und Lagerräume, alles von Kreuzgewölben überdeckt. In den oberen Geschossen sind wohl auch die Wohnräume zu denken. Denn es gab mehrere Stockwerke.

Über jenen Hofarkaden erhob sich ein erstes Stockwerk mit ebensolchen Bogengalerien, wieder mit Räumen hinter sich, die Wand über Wand und Tür über Tür den unteren entsprachen und in denen wir, da ihre Böden und Wandsockel hergestellt sind, heute bequem herumwandern. Und da von den Treppen, die heraufführen, noch eine Fortsetzung von Stufen, von einem Podest unterbrochen, auf ein weiteres, zweites Stockwerk hinweist, so muß sich auch in diesem noch eine Bogengalerie nach dem Hofe geöffnet haben. Was aber an Wandresten dieses zweiten Stockwerkes bei der Freilegung beobachtet wurde, ist von gleicher Dicke wie die unteren Wände, so daß der Schluß der Ausgräber, daß auch sie noch ein Geschoß zu tragen hatten, nicht abzulehnen ist. Also über dem Erdgeschoß noch wenigstens drei Stockwerke.

Dazu ein vollkommener, mehrgeschossiger Arkadenhof, der im Cortile der Renaissancepaläste wiedererstanden ist oder gar darin weiterlebt. Ob die Zwischenglieder sich noch fänden, wäre zu untersuchen; jedoch

Digitized by Google

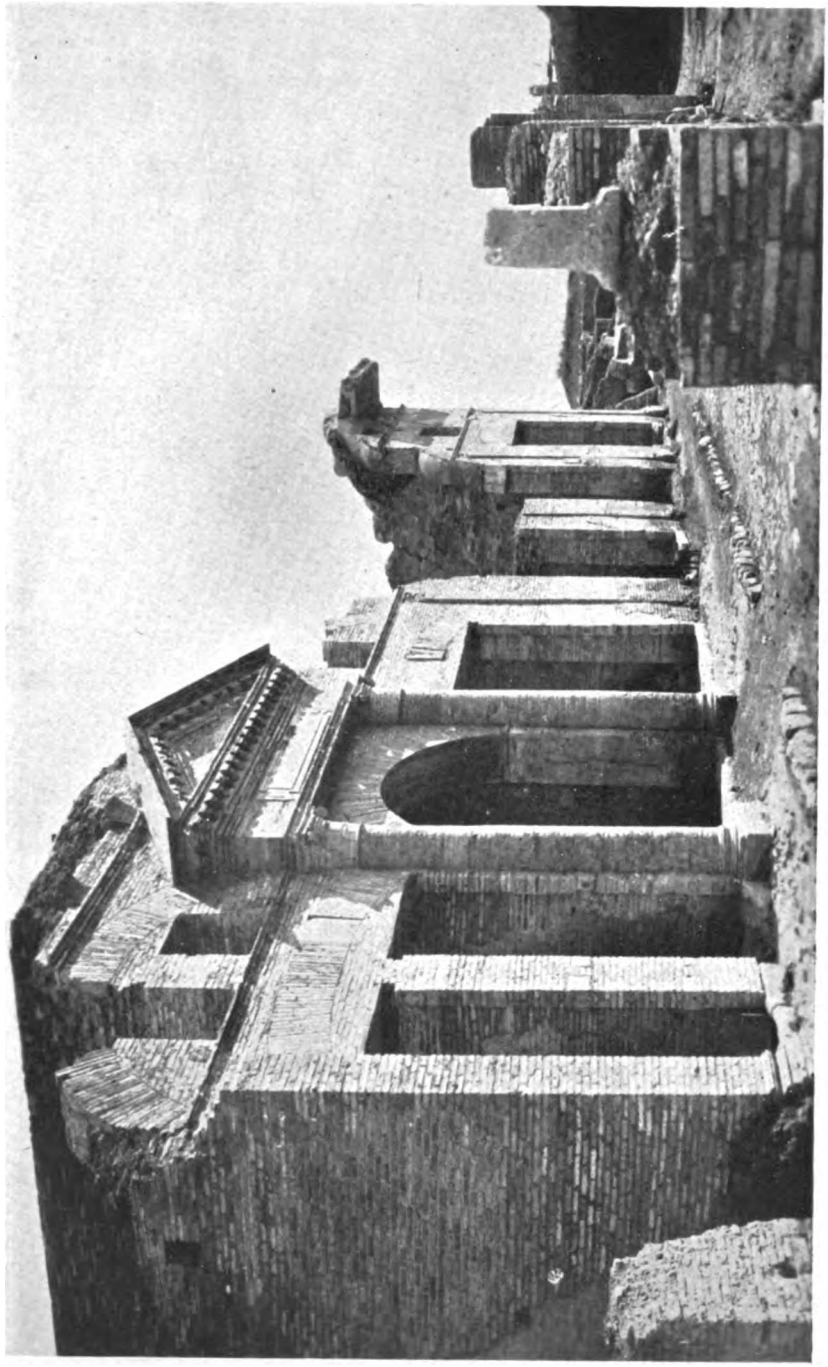
ließe sich auch selbständige Neubildung unter dem Zwange räumlicher Begrenztheit verstehen. Kürzlich hat man darauf hingewiesen, daß solche ostiensischen Kaufhäuser ihr Vorbild in den zweigeschossigen Magazinbauten auf Delos gehabt haben könnten, nur daß für diese eine streng-symmetrische Komposition noch nicht verbindlich wäre. Doch lag auch da bereits eine Übertragung vor. Den Typus des peristylen Innenhofes mit den auf ihn gerichteten Gemächern, den der delische Magazinbau

Abb. 13. Kultnischen im Hofe der Horrea Epagathiana.

verwertet, gab es schon ein Jahrhundert früher im hellenistischen Wohnhause auf Delos selbst wie im Königsschloß zu Pergamon. Wenn also hier die Keimzelle jener Gebäude von Ostia liegt, so wäre in der Renaissance ein Bautypus nach fast zweitausend Jahren seiner ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben.

Die Maße sind erheblich: $4^{3}/_{4}$ Meter hoch das untere, wenig niedrer das erste Obergeschoß; 16 Meter die Haustiefe allein von der Straße bis zum Cortile, dessen lichte Weite wiederum ca. 10 Meter bis zur rückwärtigen Halle. Deren Pfeiler geben zugleich eine Probe von den Kunstformen, die sich mehrfach in diesen Häusern erhalten haben, in der Gestalt kleiner Aediculae für die Schutzgötter des Hauses (Abb. 13). Als Halbrundnischen greifen sie in die Wände ein, ihr architektonischer Rahmen ist aus gelben und roten Formziegeln gebildet.

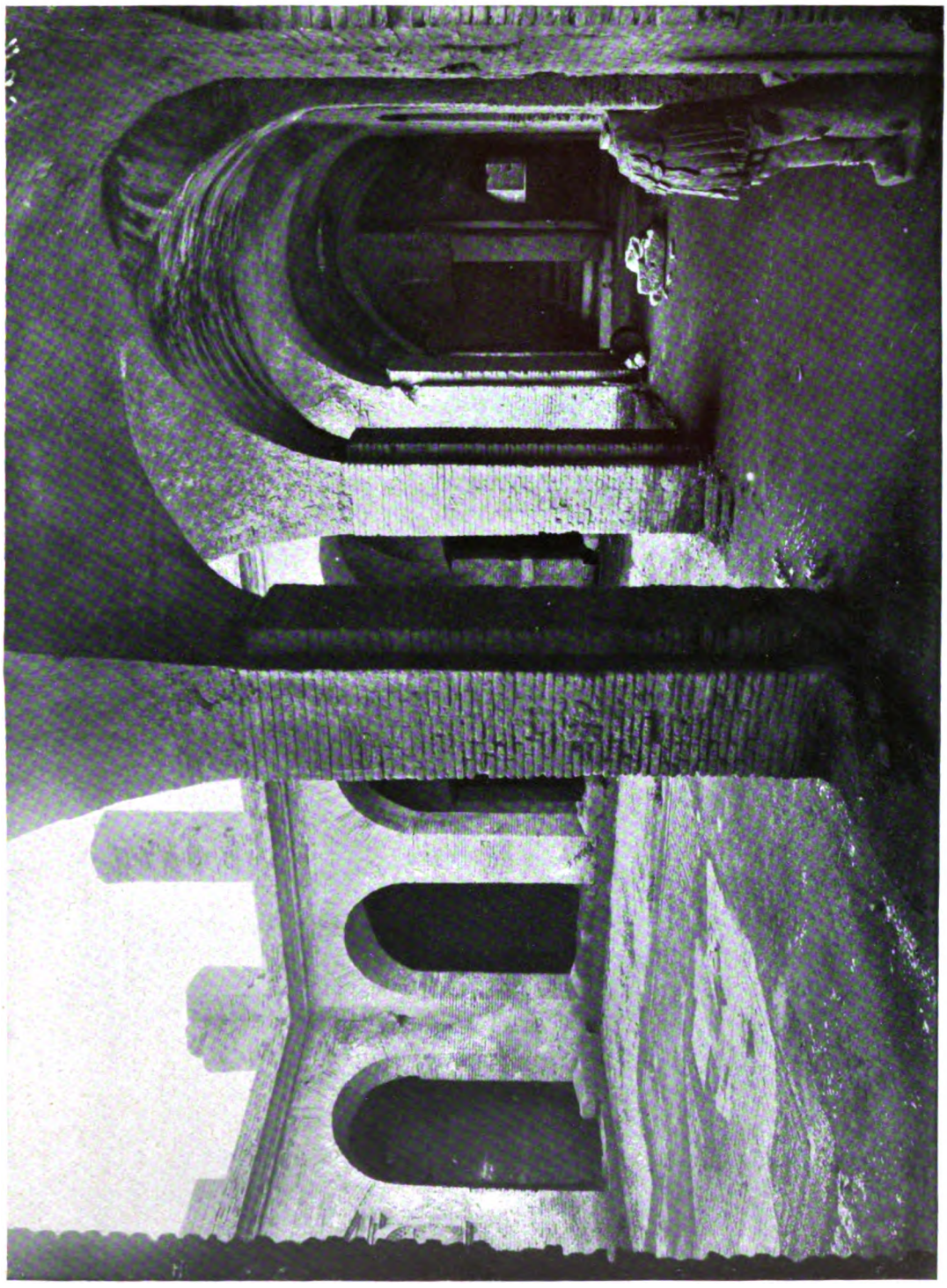
Digitized by Google



HORREA EPAGATHIANA IN OSTIA

Digitized by Google

Digitized by Google



ARKADENHOF DER HORREA EPAGATHIANA IN OSTIA

Digitized by Google

Digitized by Google

Dem im Innenbau festgestellten zweiten Stockwerk entspricht außen ein Balkon (maenianum), der bei einzelnen Häusern über Holzbalken, bei anderen auf weit vorgestoßenen Travertinkonsolen ruht, die durch flache Bögen verbunden sind (Abb. 14 — die jetzt diese Konsolen unterstützenden, allzubreiten Ziegelpfeiler sind späterer Einbau). Oder der Balkon springt — eine der größten Überraschungen — über kurzen

Abb. 14. Balkonhäuser in Ostia.

Gewölbekappen bis zu fast einem Meter vor die Fassade vor und umzieht das Haus auf allen freistehenden Seiten. Das in dieser Weise am umfassendsten hergestellte „Haus der Diana" (Taf. 15) zeigte den Kämpferansatz einer solchen Gewölbekappe noch am ursprünglichen Platz zwischen zwei Fensteröffnungen des ersten Stockwerks. Von den oberen Teilen der Kappen mit der zugehörigen Plattform des Balkons lagen zahlreiche mächtige Bruchstücke, einmal sogar noch mit dem aufgehenden Wandrest der Innenecke des oberen Eckzimmers, längs des Hauses hoch im Schutt. Daraus war eine zuverlässige

Digitized by Google

Herstellung auch in der Höhenlage zu gewinnen: das Balkonstockwerk lag rund 7 Meter über dem Boden (Abb. 15). Außerdem fand man hier Reste von Entlastungsbögen, wie sie sich auch unten über die erhaltenen Türen und Fenster spannen, von anderen und auch unter sich verschiedenen Stärken, die nur von anderen, oberen Stockwerken stammen konnten. Noch ein später oströmischer Kaiser hat zur Sicherung gegen Feuersbrünste statt der Holzbalkone solche „nach römischer Art" (*τῷ σχήματι τῶν λεγομένων ῥωμανισίων*) vorgeschrieben. Ostia lehrt uns, wie das zu verstehen war, und noch im fünfzehnten Jahrhundert konnte Giuliano da Sangallo im nahen Portus einen antiken Rundbau — heute nur eine dürftige Ruine — zeichnen, der einen solchen ringsumlaufenden Balkon besaß (Abb. 18).

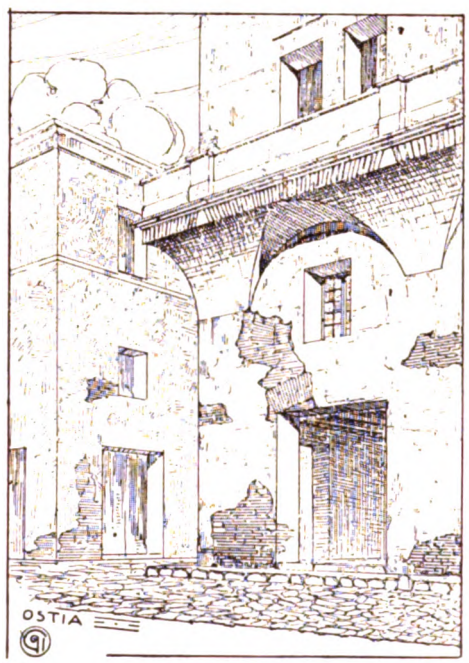


Abb. 15. Häuser in Ostia, rekonstruiert.

Auch dieses Haus der Diana hat große Läden nach beiden Straßen. Eine kleine Holztreppe führte in jedem Laden zu einem gleichgroßen Wohnraum darüber, dessen Fenster je unter einer Balkonlunette liegt. Mit seltenen Ausnahmen stehen alle diese Räume, untere wie obere, mit dem inneren Hause nicht in Verbindung — sie wurden von dem Hausbesitzer an Geschäftsleute vermietet.

Die Wohnräume mit eigenem Zugang, das erste Stockwerk auch mit besonderer Treppe, direkt von der Straße (konnte man doch ein einzelnes Stockwerk besitzen), sind, ebenso wie die größeren Geschäftsräume bei Epaphroditos, um einen zentralen Binnenhof gruppiert, von dem sie durch Fenster — anstatt der offenen Arkadengalerie dort — ihr Licht empfingen. Ein Brunnenhaus zu ebener Erde lieferte den Hausbewohnern fließendes Trinkwasser. In zwei dunkeln Eckräumen hat ein privates Mithraeum Platz gefunden, in dem ein M. Lollianus Callinicus vom obersten Rang der Mithrasdiener dem Gott den Altar geweiht hat.

Digitized by Google

Wir müssen aber noch eine Treppe höher steigen, um erst im zweiten Stockwerk den „piano nobile" zu erreichen, der in der Höhe der Balkone seine Räume bis an die Straßenfronten vorgeschoben und sich hier mit Fenstern und Balkontüren geöffnet hat. Wie stattlich solche Fensterfassaden aussehen konnten, zeigt unter anderem die Häuserflucht in Abb. 16. Im übrigen wirkt sie aber wie eine Kulisse, da es schmal-

Abb. 16. Häuserreihe in Ostia.

brüstige Wohnungen sind, nur ein Zimmer tief und ohne Korridor, die wenigen Räume nebeneinander nur einer durch den anderen erreichbar; rückwärts nach der anderen Seite das gleiche Bild, — ein aus der Platznot einer allzuschmalen Insula geborenes Produkt, kein Haustyp im eigentlichen Sinn.

So etwas hat Pompeji nicht gekannt. Auch ein vielfacher Stockwerkbau, wie ihn Ostia uns enthüllt hat, ist in den Städten am Vesuv gewiß niemals erreicht worden. Also ein gänzlich neues und wesensanderes Bild? Doch wohl nicht, wenn wir genauer zusehen.

Einmal hatte es ja auch im republikanischen Ostia Atriumhäuser gegeben und noch in der Kaiserzeit hat das sogenannte Haus des Apu-

Digitized by Google

leius ein korinthisches Atrium; auch die Raumanordnung im „Hause der Diana" erinnert an ein Haus mit ebensolchem vielsäuligen Atrium, nur daß dessen Säulenstellung dort durch von Türen und Fenstern durchbrochene Wände ersetzt ist, und ein größeres Gemach im Hintergrund wäre dem Tablinum vergleichbar. Noch im severianischen Stadtplan von Rom sind Atriumhäuser eingezeichnet. Also hatte sich dieser Typus

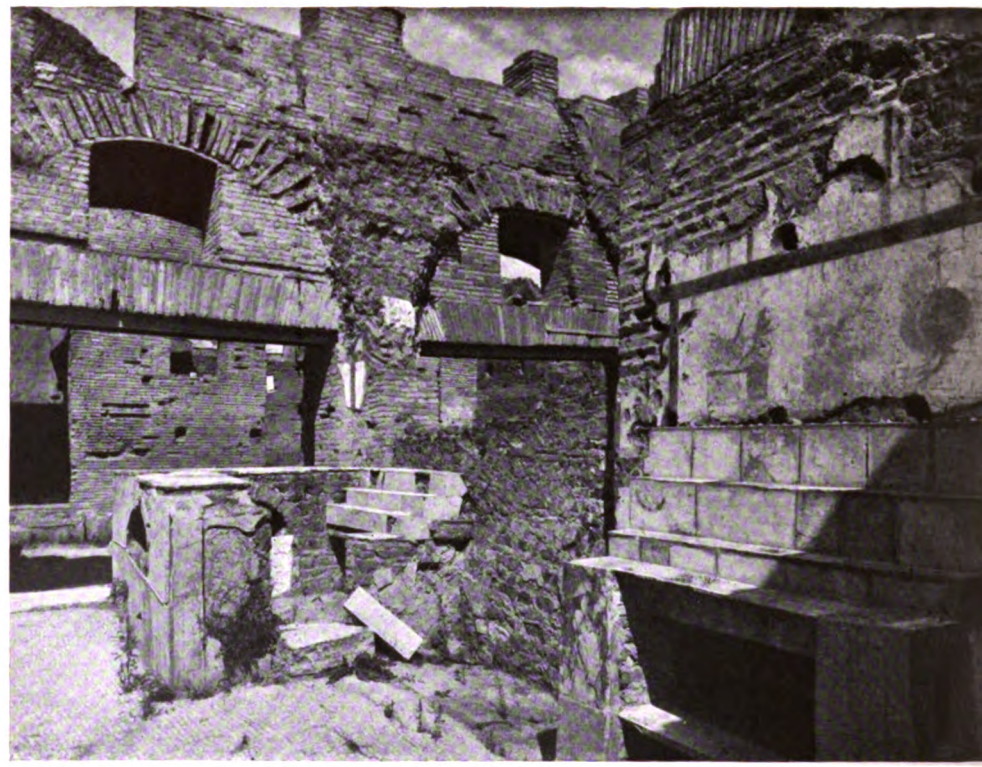


Abb. 17. Garküche.

auch da und bis in so späte Zeit gehalten. Und der Typus der Mühlen und Bäckereien — von denen noch im vierten Jahrhundert das besonders billige „Ostiabrot" nach Rom geliefert wurde — und erst recht derjenige der Garküche, des Thermopolium (Abb. 17), haben noch in hadrianischer Zeit durch keine anderen ersetzt werden können als die, die wir aus ungezählten Beispielen in Pompeji kennen. Das stattliche Thermopolium — auf seine Hausfassade in der Straße des Dianahauses sahen wir in Abbildung 13 — zeigt uns wohlvertraute Formen, den mit bun-

Digitized by Google

ten und weißen Marmorstücken verkleideten Herd und die abgestuften kleinen Marmorbänke für Gläser und anderes Geschirr. Nur ein größeres Bufett ist hier rechts im Hintergrunde des Raumes hinzugetreten, darüber auf die Wand gemalt kleine Stilleben: ein Glas auf gläsernem Teller, ein Messer, eine Traube, eine Rübe, saftige Früchte und anderes mehr.

Aber auch der für das ostiensische Etagenhaus so bezeichnende Zwischenstock mit den Einzelzimmern über den Läden (Taf. 15, 17 u. Abb. 5) war keine neue Errungenschaft. Streng genommen sind diese Zimmer bautechnisch nur der obere Teil des Ladenraumes. Dieser wird zunächst einheitlich in doppelter Geschoßhöhe aufgeführt und mit einem Tonnengewölbe abgedeckt. So hatte es schon die Baulehre des Vitruv für die Deckenkonstruktion des Erdgeschosses von Etagenhäusern angegeben. Alsdann wird in diese überhohen Räume hart über dem Türsturz der Ladenöffnung auf schon vorgesehenen Gesimsen oder Konsolen eine Zwischendecke eingezogen und so der obere Raum gewonnen, der ausschließlich zum Laden gehört.

Hier ist der Anschluß an das hellenistische Haus, wie man es in Pompeji in den großen Patrizierhäusern der Tuffperiode, zum Beispiel im Haus des Pansa, Haus des Faun noch sieht, unverkennbar. Denn es ist für die etwa ebenso hohen Läden, die sich auch da, gegen das Hausinnere abgeschlossen, nach der Straße öffnen, charakteristisch, daß in ihnen ein ähnlicher oberer Raum durch eine Zwischendecke abgeteilt wird, die sogenannte Pergula, in der geboren zu sein ein Zeichen sehr bescheidener Verhältnisse war. Tabernae cum pergulis suis war oft in pompejanischen Vermietungsanzeigen zu lesen. Die Wohnräume des Hausbesitzers lagen nach innen um das Atrium und pflegten in dieser Zeit noch nicht mit einem oberen Stockwerk an die Straße vorzutreten. Wo es geschieht, mit einzelnen Fenstern, längeren, zwischen Pilastern geöffneten Loggien oder auch mit vorspringenden Holzbalkonen, handelte es sich schon um eine jüngere Periode, die in solchen Fällen über dem niedereren Erdgeschoß auch die alte Pergula aufgegeben hat.

Eine unmittelbare Vermittlerrolle kann damit Pompeji noch nicht zugewiesen werden. Nur gibt sich dies alles in Pompeji deutlich noch als Veränderung und Neuerung an dem Typus des alten, ursprünglich

Digitized by Google

gegen die Straße überhaupt abgeschlossenen, reinen Wohnhauses – Umwandlungen, wie sie Ansprüche von Handel und Verkehr, die sich aus der ganzen Provinz hier konzentrierten, und wachsender Wohlstand mit sich gebracht hatten, die aber doch nicht zu einer völligen Neubildung des gesamten Wohnbaues führen konnten. Wir sehen hier Elemente eingeführt und vorgebildet, die eine jüngere Zeit und andere mächtigere Forderungen und Lebensbedingungen, auch die enorme Wertsteigerung von Grund und Boden in der Hauptstadt wie ihrem Emporium zu einer neuen, auch bautechnisch einheitlichen Gestalt des großstädtischen Wohn- und Kaufhauses entwickelt haben.

Von der Innendekoration dieser Häuser wäre bisher nicht gerade Rühmliches zu sagen. Noch hat sich keine Wandmalerei gefunden, die den guten Wänden Pompejis oder Roms zu vergleichen wäre, meist flüchtiger vierter Stil, Verflauung oder doch Abwandlung seiner Elemente, selten Motive, die an Architekturen zweiten Stiles erinnerten, hier und da schwache Versuche, aus den alten Elementen Neues zu schaffen. Eher werden die großen dekorativen Bodenmosaiken mit ihrer flotten großzügigen Behandlung des Figürlichen und in ihrer Zeit vielleicht zu dem Besten der Art gehörend, auch wenn sie ganz anderes bieten (und bieten wollen) als die kostbaren pompejanischen Böden einer viel früheren Zeit, bestimmt sein, in der Geschichte des Mosaiks eine wichtige Rolle zu spielen. Jedenfalls erzählen sie, mit den Thermen, die sie schmückten, eindrucksvoll von dem Aufwand, mit dem man in Ostia im zweiten und noch bis ins dritte Jahrhundert gebaut hat. Hier wie in anderen Werken zeigt sich die dauernde Fürsorge der Kaiser, zeigt sich, wie die gewaltige Hafenschöpfung Portus durch Claudius und Trajan keine Zurückdrängung, sondern nur eine Ergänzung von Ostia bedeutete, die durch die wachsende Erschwerung der Anfahrt der großen Seeschiffe gefordert war. Wenn gleichzeitig mit diesen neuen Hafenbecken doch auch in Ostia immer neue Kauf- und Lagerhäuser entstehen, ältere umgebaut und vergrößert werden, wenn mangels der direkten Verbindung die Waren auch aus Portus über Ostia gehen müssen, wenn noch in den Zeiten von Severus und Caracalla ein vergrößerter Neubau des Theaters erfolgt, wenn die fremden Kulte im Hinblick auf die ausländischen Kaufleute und Seeleute besonders gepflegt werden, und in der großen Handelskammer beim Cerestempel auch portuensische Korporationen vertreten sind: so bezeugt dies alles, daß Ostia bis in

Digitized by Google

spätere Zeit immer, auch administrativ, das maßgebende Zentrum, die eigentliche City dieses imposanten Hafenkomplexes der Weltstadt Rom geblieben ist.

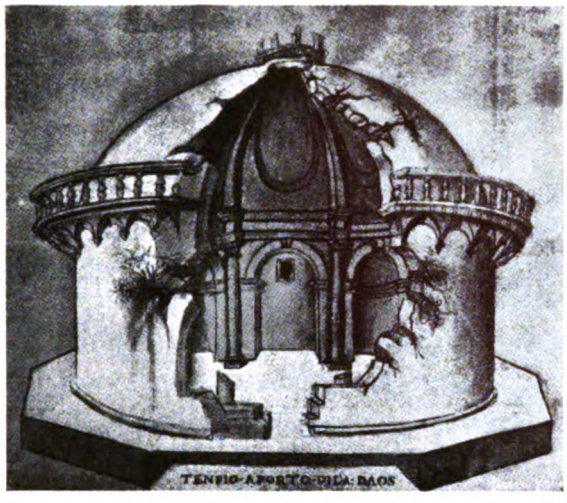


Abb. 18. Tempelruine in Portus. Zeichnung von Giuliano da Sangallo.

Digitized by Google

DAS SCHIFFLEIN DES CATULLUS

VON

LUDWIG DEUBNER

Unter den vielen antiken Weihepigrammen, die auf uns gekommen sind, befindet sich eine Gruppe von Gedichten, zu denen die Tatsache Anlaß gab, daß jemand irgend einen Gegenstand ablegte, ein Gerät außer Dienst setzte. Man warf diese Dinge nicht einfach fort, sondern weihte sie der Gottheit, die ihren Gebrauch gesegnet hatte.

In diese Reihe gehört das kleine Gedicht des Catull, das hier in Übersetzung vorgelegt wird. Der außer Gebrauch gesetzte Gegenstand ist die Jacht des Dichters, mit der er von Kleinasien aus die Heimreise angetreten hat. Es ist in antiken Weihepigrammen sehr gewöhnlich, daß der geweihte Gegenstand selbst den Beschauer anredet und ihm von seiner Bedeutung erzählt. Auch in dem Gedichte des Catull kommt das Schiff zu Wort, aber nur in der Weise, daß seine Mitteilung durch eine bestimmte Person, den Dichter selbst, weitergegeben wird. Und zwar werden wir in eine ganz bestimmte Situation hineinversetzt. Wir werden mit den Freunden des Dichters auf seinem Landsitz am Gardasee umhergeführt. Man kommt zu einem Schutzdach, unter dem ein ausgedientes Schifflein liegt. Neugierig wenden sich die Blicke der Freunde dem Dichter zu. Er versteht die Frage und nimmt das Wort.

Es ist hellenistische Weise, die wir hier antreffen: Kunstsinn aus jener Epoche griechischer Poesie, da man den alten Formen eine überraschende, neue Wendung zu geben eifrig bemüht war und dem Leser mit besonderer Vorliebe, schon mit den ersten Worten, eine bestimmte Situation vor Augen stellte. Wie so oft ist Catull auch hier ein gelehriger Schüler des Hellenismus. Seine Verse aber lauten:

Das Schifflein, Freunde, das ihr hier erblickt,
War aller Schiffe schnellstes — also sagt es.
Kein ander Fahrzeug, das die See befuhr,

Digitized by Google

Vermocht es zu besiegen, ob die Kraft der Ruder
Ihm Flügel gab, ob auch der Druck des Segels.
Ja, dies bezeugt die dräunde Adria,
Dies der Kykladen Inselwelt und Rhodos,
Das vielberühmte, auch das rauhe Thrakien,
Samt der Propontis, und des Pontos Ufer,
Wo dieses Schifflein einst im Laube stand
Als Wald: denn auf der Höhe des Cytorus
Vernahm man oft das Rauschen seiner Zweige.

Du Stadt Amastris! Du auch, Berg Cytorus!
Dir war und ist dies alles wohlbekannt —
So sagt das Schifflein —: einst, in alten Zeiten,
Da stand es auf der Höhe deines Gipfels,
Und dir zu Füßen glitt es in die Wogen,
Und durch so viele wilde Fluten trug es
Von dort den Herrn, ob links ob rechts der Wind
Daherblies, oder ob mit voller Gunst
Des Segels Linnen er gewaltig schwellte.
Und kein Gelübde brauchte es zu leisten
Den Ufergöttern, als vom fernen Meere
Es kam zu diesem spiegelblanken See.

Doch das war einst . . . Jetzt ruhet es geborgen
Und altert still, und seine Weihschrift lautet:
Castor und Castors Zwilling, seid bedankt!

Ich habe den kunstvollen Bau des Gedichts durch die Absetzung der Teile zum Ausdruck gebracht. Zwei Stollen von je zwölf Versen werden durch einen Abgesang von drei Versen abgeschlossen, nach altem Gesetze strophischer Komposition.

Im Mittelpunkte des Gedichts steht die Vorstellung von der überwundenen Seefahrt. Die Etappen der Reise treten vor unsere Augen. Das zeitlich Nächstliegende beherrscht den Vordergrund: die Fahrt über das adriatische Meer. Von hier aus öffnet sich nach rückwärts Schicht auf Schicht zu immer weiterer Perspektive, bis wir zu dem Südufer des

Digitized by Google

Pontus und damit zu dem Berge Cytorus gelangen, dessen Baumschlag das Holz zum Bau der Jacht lieferte.

Der Gegenstollen bringt die Gegenbewegung. Wir machen noch einmal im Fluge die Fahrt so wie sie wirklich verlief: von der dem Berge Cytorus benachbarten Stadt Amastris am Schwarzen Meere bis zu Catulls Besitztum am Gardasee. Wobei es nicht notwendig ist, daß Catull selbst die ganze Fahrt mitgemacht hat — er konnte in Brindisi aussteigen —, und unentschieden gelassen werden muß, auf welche Weise die Jacht vom Po aus den Mincio aufwärts gelangte. Der im Stollen gerühmten Schnelligkeit des Schiffes halten im Gegenstollen die günstigen Windverhältnisse die Wage: es bedurfte keiner Gelübde, wie sie nur die Not gebietet.

Der Beginn des Gegenstollens wird durch die emphatische Anrufung der Örtlichkeiten stark hervorgehoben. Die Gegenbewegung, der chiastische Ablauf der Vorstellungen, wird mit Nachdruck zum Bewußtsein gebracht, indem der Name des Berges Cytorus und das Bild des seine Höhe bedeckenden Waldes den Stollen beschließt und den Gegenstollen erneut eröffnet. Aber dieser gegensätzlich symmetrische Bau wird verbunden und verschränkt mit einem parallelisierenden Motiv. Im Stollen wie im Gegenstollen wird zu Anfang das Schifflein ausdrücklich als der eigentliche Erzähler bezeichnet. Die Wiederholung an der zweiten Stelle hat nicht nur formalen Sinn: sie dient auch als Stütze des Gedächtnisses.

Mit wenigen Worten zieht der Abgesang die Summe der glücklichen Reise: die Jacht, die ihren Dienst getan hat, wird den Rettern zur See, den Dioskuren Castor und Pollux geweiht.

Das Gedicht ist kein wirkliches Weihepigramm. Es war nicht auf oder neben dem Schiffe aufgemalt oder eingegraben. Es ist eine freie Fiktion, wie sie hellenistische Vorbilder zu Dutzenden zeigen. Nicht unmöglich, daß es der Dichter wirklich einmal den Freunden angesichts des Schiffleins vorgetragen hat — denn die Weihung der Jacht war zweifellos eine Realität —, aber das Leben der feinen und behenden Verse ist von solcher Gelegenheit und Bindung unabhängig.

Digitized by Google

DER BEGRIFF DER ERLEUCHTUNG BEI PLATON

VON

JULIUS STENZEL

I

Dem Lebenswerke großer Denker gegenüber gilt die erste und letzte, die schwierigste und doch unerläßlichste Frage dem Verhältnis des Ganzen zu den Teilen. Diese werden von jenem bedingt, jenes ist aber nur in den Teilen uns gegeben. Bei den Werken Platons ist das wechselseitige Verhältnis der einzelnen Dialoge und des Ganzen seiner Lehre und seines inneren Lebens noch dadurch bestimmt, daß fast alle einzelnen Dialoge als wirkliche Gespräche, als Bilder eines persönlichen, geisterfüllten Lebens in sich zu einer individuellen Abgeschlossenheit drängen und den Charakter der Abrundung, der Selbstgenügsamkeit des Kunstwerkes mehr oder weniger sichtbar an sich tragen; alles in einem und eines in allem: in jedem Dialoge spiegelt sich das Ganze einer einheitlichen philosophischen Kraft des Schöpfers wieder und ist nirgends sonst faßbar als in diesen einzelnen Bildern. So kommt es, daß jeder einzelne Punkt, an dem die Erörterung des philosophischen Gehaltes platonischer Lehre ansetzen mag, immer in Bälde mit dem eigentlichen Kern in Beziehung gerät und nur von ihm aus sich als eine sachlich bestimmte Angelegenheit, als etwas Individuelles an Platons Lehre verstehen läßt. Was hier beschrieben ist, das ist nicht etwa nur ein Zufall der äußeren Form, sondern die Platon eigene innere Form der philosophischen Haltung; sie ist nach einer Richtung die höchste Form systematischen Philosophierens überhaupt, denn sie bedeutet die immer gegenwärtige systematische Spannung und Verantwortlichkeit. Sie ist ferner der reinste Fall jener Bedingtheit, die alle Philosophie an sich trägt, insofern als jeder Philosoph ein philosophierendes Individuum ist, das alle seine Gedanken aus einem in der Zeit sich entfaltenden persönlichen Sinne gestalten muß.

Bei diesem zarten und lebendigen Verhältnis von Einzellehre und System muß jede noch so leise Verschiebung in den Gewichtsverhältnissen der einzelnen Dialoge und Schriften, die größere oder geringere Wichtigkeit

Digitized by Google

des einen oder anderen Bezirkes sich in dem beweglichen, gleichsam elastischen Medium des platonischen Systems bis zu den entlegensten, scheinbar dem Angriffspunkt der gedachten Bewegung am weitesten entfernten Problemgebieten bemerkbar machen.

Von den Erschütterungen des Gleichgewichtes in dem eben umschriebenen Sinne, die in der letzten Periode der Platonischen Forschung stattfanden, seien zwei erwähnt und die zweite hier ausführlicher erörtert. Die eine war die sichere Abgrenzung der Altersperiode durch die sprachlich-stilistische Bestimmung der Spätdialoge als einer zusammengehörigen Gruppe; ein wichtiges Teilproblem ist hierbei die Zuordnung des Phaidros zu dieser späten Gruppe. Das andere freilich nicht ganz so wichtige Ereignis ist die Anerkennung der Echtheit gewisser Briefe, besonders des siebenten. Dieser ist ein großes Rechtfertigungsschreiben Platons nach dem Scheitern der sizilischen Hoffnungen, nach der Ermordung seines Freundes Dion. Es ist kein Zufall, sondern in dem oben geschilderten Systembegriff Platons innerlich begründet, daß in beiden Fällen die Entscheidung durch äußere Kriterien erfolgt ist, und in keinem von beiden etwa der eigentlich philosophische Gehalt der in Frage stehenden Werke die Anordnung, beziehungsweise Einordnung zunächst unterstützt hat. Im ersteren Falle gab die im höchsten Grade sinnfreie „Stilometrie" und Sprachstatistik, die Beobachtung kleinster Eigentümlichkeiten der platonischen Sprache, den Ausschlag; im anderen gingen die Historiker mit der quellenmäßigen Verwertung geschichtlicher Bestandteile der platonischen Briefe voran.

Der Anstoß, den die Briefe, vor allem natürlich der entscheidend wichtige siebente Brief, im Sinne jener möglichen und notwendigen Umgestaltung der anderen Bestände platonischer Gedanken zunächst ausübten, läßt sich mit dem Aufprall eines Körpers auf die äußerste einer Reihe elastischer, frei und beweglich hängender Kugeln vergleichen; am äußersten Ende springt eine gewaltsam ab, während die mittleren scheinbar in Ruhe bleiben. Ohne Bild gesprochen: die Wissenschaft wurde in voreiligem Ungestüm aus dem Organismus des platonischen Werkes hinausgestoßen, weil die zwischen ihr und dem scheinbar wissenschaftsfremden Gehalt des Briefes liegenden Mittelbegriffe des platonischen Denkens, die zum Bindeglied für die neuen Bestandteile bei entsprechendem Umdenken wohlgeeignet sind, übersehen und nicht in den freilich mühsamen, nur in geduldiger Interpretation möglichen Prozeß des Umdenkens miteinbezogen wurden.

Digitized by Google

Drei Dinge sind es, die in der Tat grade bei der noch unlängst herrschenden Meinung, Platons Lehre sei in erster Linie Logik und Erkenntnistheorie, zunächst befremden mußten. Erstens gewinnen wir aus diesem einzigen platonischen Denkmal des siebenten Briefes, in dem der Philosoph selber, nicht durch den Mund eines anderen von seinem Leben spricht, aus dieser Schrift, in der „Ich" tatsächlich und unverhüllt den athenischen Bürger Platon bedeutet, den deutlichen Eindruck, daß sein Denken von der Jugend im väterlichen Hause bis zu diesen letzten Jahren nur ein einziges großes Thema gehabt hat, die Politeia. Zu erkennen, was der Staat ist und sein kann, Menschen zu erziehen, die eine Verwirklichung dieses Staates herbeiführen könnten, das hat Platon selber als den inneren Sinn seines Lebens angesehen; als dauernde Gefahr befürchtet er hierbei, nur „Theorie, Logos zu bleiben". Wir erfahren von dem eigentümlich hemmenden Einfluß des Sokrates, der in dem jungen Platon den zunächst selbstverständlichen Gedanken lähmt, der Tradition der Familie entsprechend sich unmittelbar der Politik des Tages, der Oligarchie der Dreißig zur Verfügung zu stellen. Der Leser denkt an den narkotischen Schlag des Zitterrochens im Menon, mit dem des Sokrates Wirkung auf den Mitunterredner verglichen wird, an die eigentümlichen Vorbehalte, mit denen der Staat die sokratische Haltung zur Politik zeichnet (Schluß des 9. Buches, 592 a b), an die nun plötzlich ganz anders bedeutsame Zuordnung von Staat und Schöpfung im Timaios. Hier wird dem ruhenden Bilde des von dem Privatmann und Bürger Sokrates gesehenen „Staates" der geschichtliche Vorgang, die „Bewegung" in Kampf und Wirkung durch schöpferische Herrscher, entgegengestellt (19 b, 20 a b). Das leidenschaftliche Interesse, das Schwanken zwischen Tatbereitschaft und klug sinnender Resignation, mit dem Platon im Briefe die lange Reihe der sizilischen Ereignisse begleitet, das Warten auf den Tod des älteren Dionysios, die früh beginnende Enttäuschung über die Art des jüngeren, vor allem das durch immer schwierigere Lagen sich befestigende Freundschaftsverhältnis zu dessen jungem Oheim Dion, den Platon auf der Höhe seines Lebens gewann und erst durch den Tod verlor — alles dies hat etwas Überwältigendes, und es ist ein verzeihlicher Irrtum, wenn der heutige, an modernen Verhältnissen orientierte Beurteiler glaubt, daß auch für Platon ähnlich wie für den erst nach seinem Ausscheiden aus dem politischen Leben philosophierenden Cicero die Wissenschaft nur ein Spiel, eine Ausfüllung der langen Jahre des Wartens sei, das zurückbleiben darf und soll, wenn die Stunde der Tat

Digitized by Google

kommt. Und in seltsamer Verkettung scheinen die beiden anderen auffälligen Züge des siebenten Briefes diesen Eindruck zu bestätigen. Denn das zweite, was im Briefe auffallen muß, ist die absprechende Beurteilung alles desjenigen, worin wir gewohnt sind die platonische Wissenschaft aufzusuchen, der Schriften, der geschriebenen Dialoge. Platon geht so weit, jede schriftliche Faßbarkeit seiner Lehren zu bestreiten und damit, wie es scheint, über alle seine Werke den Stab zu brechen. Man erinnert sich sofort an eine Stelle des Dialoges Phaidros, der den ähnlichen Gedanken am Schluß bringt, der Erfinder der Schrift habe der Welt keinen guten Dienst erwiesen, sondern die lebendige Gegenwärtigkeit tätigen Wissens, das auf dem Grunde der Seele durch wirkliche „Erinnerung" verankert ist, beeinträchtigt; der geringe Dienst, den das Spiel des geschriebenen Wortes dem vergeßlichen Alter als Stütze des Gedächtnisses leisten könne, sei kein Ersatz für diese Schädigung des wahren, gegenwärtigen Wissens. Während man bisher berechtigt, vielleicht sogar verpflichtet war, in dieser Stelle des Phaidros eine Rechtfertigung dafür zu sehen, daß Sokrates nichts geschrieben hätte und doch als der größte Lehrer betrachtet werden müsse, sieht es nun so aus, als ob Platon durch den Mund des Sokrates von eignen Nöten und Zweifeln spräche, von Zweifeln am Wert des wissenschaftlichen Buches, an der Form seines eigenen geschriebenen Sokratesdialoges. Der Grund, den Platon für das Ungenügen des geschriebenen Wortes angibt, stellt seine ablehnende Haltung der Wissenschaft gegenüber, die aus den beiden ersten Zügen zu sprechen schien, unter einen neuen Gesichtspunkt. Damit sind wir bei demjenigen Begriffe angelangt, von dem aus wir alle die eng zusammenhängenden Probleme aufrollen wollen.

Alles wirkliche, entscheidende Wissen wird im siebenten Briefe von einer Erleuchtung abhängig gemacht. Es ist von den Hauptlehren Platons die Rede: „Über sie gibt es keine Schrift und es soll auch nie eine geben. Denn ihr Sinn ist unsäglich, nie wie andere Wissenschaften mit Worten zu sagen, sondern aus lange währendem Umgang mit der Sache und dem Zusammenleben [mit ihr und ihren Kennern] entsteht plötzlich in der Seele, wie von einem springenden Funken entzündet, ein Licht, das nun sich bereits selber nähren kann" (341 b). Dieser an Herakleitos' sich selbst mehrenden Logos anklingende Zusatz wird bald deutlicher erläutert; schriftliche Fassung — die natürlich wenn irgend jemand, dann Platon am ehesten zu leisten vermöchte — hat nur für die wenigen einen Sinn,

Digitized by Google

die auch sonst mit kurzen Hinweisen imstande wären, selber die Wahrheit zu finden; genau so spricht der Phaidros von dem Schreiben als einem bloßen Erinnern des Wissenden (275 d). Die nun folgende erkenntnistheoretische Stelle, die man früher als unecht ausscheiden wollte, ist nur zur Begründung dieses platonischen Erleuchtungsbegriffs eingefügt, der denn auch nach ihr noch einmal entwickelt wird. Ihr Inhalt ist kurz folgender. Von jeglichem Seienden vollzieht sich die Erkenntnis durch drei Stufen, die vierte ist die Erkenntnis selbst, das fünfte ist der Gegenstand der Erkenntnis in seinem wahren Sinn. Die drei Stufen sind erstens Name, zweitens Logos, das heißt Umschreibung mit anderen Worten, drittens der Wahrnehmungswelt angehörige Sinnbilder (Eidola); die vierte Stufe, die der Erkenntnis, faßt hier wie sonst in den Spätdialogen alle Wissensformen der Seele, von der wahren Vorstellung bis zum Geist, Nus zusammen. Alle vier Stufen immer und immer wieder in gemeinsamem Nachprüfen zu durchlaufen und zu verknüpfen, ist die nötige, wenn auch noch nicht zulängliche Bedingung für das unter geeigneten seelischen und sachlichen Voraussetzungen eintretende Aufleuchten der Besinnung und des Geistes, der Phronesis und des Nus (344 b).

Betrachtet man diese Ausführungen für sich und untersucht man weder näher den ganzen Umfang der von Platon deutlich beschriebenen Voraussetzungen dieser Erleuchtung, noch den unmittelbaren Anlaß dieses philosophischen Intermezzos in dem Abschnitt des Briefes, der sonst den sizilischen Ereignissen, im besonderen dem Verhalten des Dionysios gewidmet ist, so kann diese Schilderung sehr wohl den Eindruck einer unwissenschaftlichen „Mystik" machen und der Zusammenhang zwischen den vorbereitenden Stadien der Erkenntnisarbeit und der Erleuchtung verkannt werden.

In die lange Geschichte dieser Mißdeutung ist der ehrwürdige Name Kants verflochten. Im Jahre 1795 ließ der Schwager Goethes Johann Georg Schlosser eine Übersetzung der platonischen Briefe erscheinen und benutzte diesen Anlaß dazu, sich für die Gefühlsphilosophie und gegen die Verstandesphilosophie zu erklären, und bereits damals wurde Platon als Zeuge einer höheren, die Pfade des Denkens überfliegenden Philosophie in Anspruch genommen. Kant fühlte sich getroffen und entschloß sich zu einer Erwiderung. In der Berlinischen Monatsschrift erschien im Mai 1796 der geistreiche Aufsatz: Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie — gegen Schlosser und denjenigen Platon ge-

Digitized by Google

richtet, den Kant hier kennen zu lernen glaubte: „den exaltierten Philosophen, den Mystagogen, der nicht bloß für sich schwärmt, sondern zugleich Clubbist ist, und indem er zu seinen Adepten im Gegensatz von dem Volke (worunter alle Uneingeweihte verstanden werden) spricht, mit seiner vorgeblichen Philosophie vornehm tut." Die nähere Bestimmung dieser Vornehmheit bei Kant sei hier mitgeteilt, weil sie in der Tat für das Verständnis des siebenten Briefes sehr förderlich ist. „Es liegt nämlich nicht bloß in der natürlichen Trägheit, sondern auch in der Eitelkeit der Menschen (einer mißverstandenen Freiheit), daß die, welche zu leben haben, es sei reichlich oder kärglich, im Vergleich mit denen, welche arbeiten müssen, um zu leben, sich für Vornehme halten." Die Arbeit des Philosophen ist die begriffliche Erkenntnis, die von einem zum anderen fortschreitet, also discursiv ist. Gäbe es ein Vermögen der Anschauung, das Erkenntnisse unmittelbar wahrnimmt, so wäre diese Art der Erkenntnis die vornehmere. „Denn der discursive Verstand muß vermittels der begrifflichen Erkenntnis viele Arbeit zu der Auflösung und wiederum Zusammenfügung seiner Begriffe nach Prinzipien verwenden und viele Stufen mühsam besteigen, um in der Erkenntnis Fortschritte zu tun, statt dessen eine intellectuelle Anschauung den Gegenstand unmittelbar und auf einmal fassen und darstellen würde."

In dem Urteil Kants, der noch die fünfte Stufe Platons höhnisch als fünftes Rad am Wagen bezeichnet, ist Richtiges und Falsches wunderlich gemischt. Platon wendet sich nämlich grade gegen Dionysios, der sich vermaß, nach kurzer Belehrung, ohne wirkliche Arbeit, die Grundlehren Platons zu verstehen und gar niederschreiben zu können. Wer wird andererseits bezweifeln, daß in der platonischen Ideenlehre neben der von Kant ja fast mit den Worten der Spätdialoge geschilderten Dialektik zugleich auch jene intellektuelle Anschauung mitwirkt — jener Intellectus archetypus, den Kant nur dem göttlichen Verstande vorbehielt, den aber Goethe für seine dichterische Phantasie in Anspruch nahm! War nicht Platon in diesem Sinne ein Stück von beiden?

II

Sehen, Schau, Licht, Erleuchtung hängt durch den Grundbegriff der Idee, der Sicht, des Eidos, der geschauten Gestalt, mit dem Kern der platonischen Philosophie aufs engste zusammen; eine zulängliche Auseinandersetzung des Erleuchtungsbegriffes muß deshalb zu einer Rechen-

Digitized by Google

schaft über die Gesamtauffassung der platonischen Lehre führen. Und soweit das in diesem Rahmen möglich ist, darf sie nicht gescheut werden. Aber die Deutung dieser Begriffe ist darum besonders schwierig, weil eine gewaltige Tradition gerade über dieser Seite des Platonismus liegt. Platon hat ohne Zweifel die Ausdrucksweise aller späteren mystischen Geisteshaltung bestimmt. Durch den Neuplatonismus hindurch fließt, im Einzelnen noch sichtbar, ein Strom geschichtlichen Zusammenhangs in die spätere uns näherliegende Mystik. Aber grade in der von Kant geschilderten Begriffsform, die alles Denken in der Sphäre der Erleuchtung gewinnt, vollzieht sich unmerklich eine Umbildung des ursprünglichen Sinnes aller Symbole, die dabei immer noch in einer gewissen Abhängigkeit von Platon stehen. Alles Mystische bei Platon kommt uns daher irgendwie vertraut vor, wir glauben es zu verstehen — und doch ist sein ursprünglicher Sinn bei Platon vielleicht ein ganz anderer. Dies gilt für die Verbindung von Seele und leuchtendem Stern, für die Beseelung des Kosmos, den Reigen der Seelen und Sterne, für die hierin verankerte Symbolik der Kreisbewegung als einem Bilde des Denkens, als der Vereinigung von Ruhe und Bewegung, bei der wir an Goethes Makarie denken; und doch wie fern allem Griechischen, Kräftig-Gesunden ist bereits diese zarte Individualität, die sich selbst auflöst, um in jene himmlischen Sphären einzugehen! Aber auch ohne den faßbaren Bezug auf diese Astralmystik entwickelt Platon in seinem Eros — wie es scheint — das Streben der Seele nach einer Vereinigung mit Gott. Ein göttlicher Wahnsinn, Ekstase, Verzückung ist die vom Eros beflügelte Liebe zur Weisheit, die wahre Philosophie des Phaidros. Die Ausdrücke der Mysterien: Vollendung und Schau der bis zuletzt verhüllten heiligen Kultgeräte, erscheinen im Symposion als Sinnbild der höchsten Weihen, deren Sokrates durch Diotima teilhaftig wird. Die Trennung von Seele und Leib im Leben des Frommen und Weisen und im Sterben des Reinen wird im Phaidros in deutlichster Anlehnung an die Mysteriensprache geschildert. Alles dies klingt uns in einem gewissen Sinne verständlich, wir vernehmen das Gleiche an tausend Orten, wenn wir die religiöse und metaphysische Sprache aller Länder und Zeiten befragen; die Ähnlichkeit des „mystischen" Sinnes tritt überraschend hervor, grade wenn man die Unterschiede klar erfassen will.

Um den Blick von vornherein auf die augenfälligste Eigenart der griechischen Mystik zu lenken, sei folgende Frage aufgeworfen: Ist an irgend einer der im Vorigen erwähnten platonischen Stellen der in dem

Digitized by Google

Begriff Mystik angedeutete Gedanke irgendwie ausgebildet, daß die für die leiblichen Augen sichtbare Welt verschwinden soll? μύω heißt die Augen für das äußere Licht, den Mund für die Mitteilung an andre verschließen, damit das innere Licht desto heller erstrahle. Was wird aber in diesem „inneren" Lichte gesehen? In dem überhellen Lichte, das kein Schatten des Diesseits mehr gliedert und teilt, verschwinden die Konturen der Dinge; eine alles verzehrende Helligkeit läßt in ihrem Übermaß die schauende Kraft des schwachen einzelnen Geistes verschwinden, in einem höheren untergehen; das Wort, die Verbindung mit dem anderen Ich, ist verstummt. Und mit dem Untergange des einzelnen Subjekts und der die Dinge deutenden Sprache verschwindet das einzelne Objekt; nur ein Etwas, das Eine wird Objekt dieser Schau, oder besser: wenn die Gliederung der Welt und die Individualität des Betrachters aufgehoben wird, so verschwindet der Unterschied zwischen einem Schauenden und Geschauten. Es gibt weder Subjekt noch Objekt mehr, sondern ein höheres Zusammenfallen aller Gegensätze in der unio mystica tritt ein. Hinter dieser leuchtendsten Helligkeit der Schau gähnt der Abgrund des letzten, alles ins Nichts ziehenden Dunkels, in dem alles erlischt und vergeht. Lassen sich im platonischen Werke Spuren zeigen, daß diese Absicht in dem Streben nach der Schau der Wesenheiten mitbegriffen wird?

Soviel ich weiß, hat Platon so bewußt wie kein anderer versucht, die Selbstvernichtung der Schau des Einen „diskursiv" zu beweisen, sie ruhig und unekstatisch zu schildern, und zwar in dem Dialoge Parmenides. Die Hälfte aller Thesen dieses schwierigen Dialoges läuft darauf hinaus zu zeigen, wie beim Denken des Einen nichts mehr übrig bleibt als dieses Eine selbst, bis es schließlich im Nichtseienden vergeht. Aber diesen Thesen steht die andere Reihe von Beweisen gegenüber, in denen aus der Annahme des Einen Seienden plötzlich die volle Wirklichkeit — nicht magisch, sondern durch eine Reihe logisch zwingender Folgerungen — hervorwächst, kraft der diskursiven Natur des menschlichen Denkens, um mit Kants oben zitiertem Gedankengange zu sprechen. Platon nimmt hier irgendwie zu dem historischen Eleatismus, zur Einslehre des Xenophanes und Parmenides Stellung, das ist klar. Aber es wäre noch zu untersuchen, ob Platon tatsächlich, wie wohl allgemein angenommen wird, jene erste Thesenreihe, die zum Nichts führt, als die historische eleatische auffaßt und durch jene zweite, positive überwindet. Ich glaube, daß Platon in beiden Thesen die Folgerungen, die keimhaft in jener gigantischen Leistung der archa-

Digitized by Google

ischen Spekulation angelegt waren, sich selbst zur Klarheit brachte; aber die einfach gegenständliche Allvorstellung, der Gedanke der Totalität des Seins tritt bei Platon, dem Schüler des Sokrates, in die Form eines Logos, eines Prinzipes der Weltbetrachtung hinüber, sie wird vergeistigt. Wir fassen in dem Fortschritt vom historischen Parmenides zu dem Platon, der diesen unermeßlichen Dialog schreibt, ein Stück jener nie abgeschlossenen Bewegung der Philosophie, die mit Goethes unvergleichlich tiefem Worte stets Festes zu Geist zerrinnen läßt, um das Geisterzeugte desto fester zu bewahren.

Doch wie der „Parmenides" auch in seiner Beziehung zum Eleatismus zu deuten sei — es wird nicht gelingen, hier oder in andern Dialogen Platons irgend eine Stelle ausfindig zu machen, an der jene verzehrende Kraft des geschauten Einen überwiegt und nicht durch die entgegenstehende Absicht aufgewogen wird, mit Hilfe dieses höheren Seins die Mannigfaltigkeit und Fülle dieser Welt ins rechte Licht zu setzen. Anstatt daß ein allzu helles Licht diese Welt im Dunkel verschwinden läßt, wird alle Schau des Ewigen, Unveränderlichen immer wieder zu ihrer Durchdringung verwendet. Die Welt wird grade durch den Aufweis eines in ihr verborgenen, geist- und sinnbezogenen Kerns in ihrer diesseitigen Göttlichkeit gleichsam transparent und strahlt das Licht der auf sie gerichteten Schau von ihrem innersten Grunde selbst zurück. Es ließe sich zeigen, daß diese im eigentlichsten Sinne griechische Betrachtungsweise sich im Verlaufe der platonischen Entwicklung immer deutlicher herausstellt, trotz mancher scheinbar entgegenstehenden Züge der traditionellen Platonauffassung.

Die Deutung jener Erleuchtungsstelle im siebenten Briefe ist unmöglich, ohne zunächst die wichtigste und schon im Wortlaut nahestehende Parallele aus dem Staate heranzuziehen. Es wurde oben auf die Verbindung hingewiesen, die zwischen Sehen, Helligkeit, Erleuchtung und dem Grundbegriff der platonischen Lehre, der Idee besteht. Dies bestätigt sich am schönsten im sechsten Buche des großen platonischen Dialoges über den Staat, wo die oberste der Ideen, die Idee des Guten, eingeführt und durch den ausführlichen Vergleich mit der Sonne erläutert wird. Der Sinn dieser Stelle kann nur aus der philosophischen Bewegung des ganzen Gesprächs entwickelt werden, und so sei wenigstens kurz angedeutet, was diesem berühmten Höhepunkt des großen Staats- und Verfassungsentwurfes und somit dem Gipfel des platonischen Werkes vorhergeht.

Digitized by Google

Der Staat der Gerechtigkeit ist geschildert worden, in dem das richtige Recht sich verwirklicht; er enthält drei Stände: die Erwerbenden, den Nährstand, die Wächter, den Wehrstand, und aus diesen herausgehoben durch besondere Erzeugung und Erziehung die Philosophen, deren beste, die Weisen, im reifen Alter zur Leitung des Staates bestimmt sind. Der Stand der Herrscher erhält sich durch die rücksichtslose Umgestaltung der Privatfamilie zu einer engsten Gemeinschaft von Besten, Auserwählten (Aristoi). Die Gatten werden durch kultisch inaugurierte Zeitehen verbunden. Die große Familie erzeugt und erzieht sich selbst als Gemeinschaft, niemand kennt seine leiblichen Kinder, die der Mutter sofort nach der Geburt entzogen werden. Diese Maßnahmen sollen eine rücksichtslose Auswahl der Besten gewährleisten. Nur die gleichen höchsten Interessen, die gleiche Liebe und Fähigkeit zur Wahrheit sollen das Band sein, das Mensch an Mensch knüpft. Diese höchste geistige Gemeinschaft, die nur auf Wahrheit und Einsicht beruht, weil sie durch keinen Zufall physischer Verwandtschaft durchkreuzt wird, sie wird Philosophie genannt, oder besser, der Begriff der Philosophie wird so umgebildet, daß er für eine solche Gemeinschaft paßt. Daher ist das berühmte Wort, daß erst, wenn die Könige Philosophen oder die Philosophen Könige werden, den Staaten ein Heil erwachsen könne, nicht so paradox, wie es heute klingt. Doch es klang selbst damals paradox genug; deshalb ist das sechste Buch des Staates, das zur Idee des Guten hinführt, der Frage gewidmet, wie eine so gewaltige Umbildung der bestehenden Staaten in die Wege geleitet werden könne, wie die bestehende wirkliche Philosophie durch vertiefte Erkenntnis ihres Sinnes und Wesens zu solcher Kraft und Macht anwachsen könne, daß sie einmal jenen Griff in das Getriebe der Welt zu leisten im stande wäre. So leitet Platon allmählich den gesamten Gedankengang seines großen Staatsentwurfes, um die Wirkung nach außen sicherzustellen, dahin über, den Begriff des Philosophen so zu fassen, daß er Wirker (Demiurg) der Freiheit, des Maßhaltens (der Sophrosyne), der Gerechtigkeit, kurz der gesamten politischen Leistungskraft (Arete) werden kann (Staat 500 d). Und so wird die Frage nach der Erziehung der Wächter, nach der Paideia, die vorher bereits abschließend beantwortet zu sein schien, hier noch einmal von Anfang an aufgerollt. Dieses ausdrückliche Wiederanheben eines bereits ausführlich behandelten Gedankenganges bedeutet im platonischen Werk immer das Vordringen zu größerer Tiefe, zu gründlicheren Voraussetzungen. Zu etwas noch größerem als der Gerechtig-

Digitized by Google

keit soll fortgeschritten werden (504 d), zu jenem größten Wissen, ohne das alles andre nichts wert ist, ohne das kein Besitz der Welt uns nützt und frommt. Daß das „Gute" damit gemeint ist, wird sofort gesagt — aber was nutzt das? Wer kann es fassen, wer seinen Sinn in dieser seiner umfassendsten Leistung verdeutlichen?

Es ist bezeichnend und verdient bei der Platonerklärung mehr beachtet zu werden, daß hier wie auch sonst die sogenannten Ideen, das an und für sich Gerechte, Schöne, Gleiche, Große als eine Selbstverständlichkeit behandelt werden; es sind dies ja die Eigenschaften, die von alters her Dichter und Gesetzgeber vom Staate fordern. Dagegen wird das Gute in der hier gesuchten Bedeutung und Leistung als ein über alle Maßen schwer Mitzuteilendes bezeichnet, über das Sokrates nur auf stärkstes Drängen seiner Mitunterredner und unter dauernden Vorbehalten sich äußern will. Wir können deshalb auch nicht erwarten, das Gute mit irgendeiner Formel einzufangen. Zuerst betont Sokrates noch einmal, daß das Gute weder die Lust noch das denkende Bewußtsein, die Phronesis, ist (505 b). Diese beiden, freilich abgewiesenen Möglichkeiten, sind aber gar nicht bedeutungslos. Die Phronesis ist ein Grundbegriff der platonischen Ethik; und die Kritik, die hier an ihr geübt wird, liegt durchaus in einer bereits früher faßbaren Richtung: die Phronesis, die Besinnung und Selbsterkenntnis, braucht einen objektiven Gegenstand; werde als dieser Gegenstand das Gute bezeichnet, so sei er zu bestimmen, sonst sind wir mit einer solchen Gleichsetzung keinen Schritt weitergekommen. Ebenso wichtig ist es, die Kritik der Lust genau zu beachten. Weil es schlechte Lüste gibt, deshalb kann das Gute nicht einfach der Lust gleichgesetzt werden. Gegen eine planvolle Vereinigung von Lustvollem und Gutem hätte Platon schon hier im Staate ebenso wenig einzuwenden wie in seinem späteren Dialoge Philebos, wo in der Vereinigung von Lust und Phronesis der Sinn des menschlichen Lebens erblickt wird; aber die Einsicht in das Gute ist auch dort die Voraussetzung dafür, daß die Lust sinnvoll und erstrebenswert ist. Im Staate soll uns die Alternative zwischen denkender Besinnung und Lust dazu anleiten, die nun folgende vorläufige Bestimmung des Guten, die uns auch sonst von Platon so gegeben wird wie hier, in ihrer ganzen Wichtigkeit zu verstehen: das Gute ist etwas, mit dessen Schein sich niemand begnügt; mit dem Schein des Gerechten und Frommen begnügt man sich leicht. Aber das Gute rührt irgendwie an das innerste Selbst des Menschen; es ist das, was eigentlich jeder im

Digitized by Google

letzten Grunde will, wenn er sich über sich selbst klar ist. Wir sehen hier ganz deutlich, daß nicht ein bloß sittlich-Gutes gemeint ist; mit dessen „Schein", mit dem „Ruf" (Doxa) des Guten in diesem Sinne begnügt man sich genau so wie mit dem des Gerechten. Wollen wir das Gute außer durch die negative Bestimmung, daß es den Schein nicht annimmt, noch positiv charakterisieren, so könnte man sagen: es ist der unwiderstehliche, immer wirksame Beweggrund, der, wenn man ihn dem Menschen klar macht, unweigerlich sein Handeln bestimmen müßte. Oder es ist dasjenige, von dem Sokrates sinnvoll sagen kann, daß sein Wissen unfehlbar zur Verwirklichung treibt; das Wissen darum wäre diejenige Tugend, von der Sokrates sagt, daß niemand freiwillig gegen sie fehle. Mit Fug und Recht heißt es daher an dieser Stelle des Staates, daß wir in dem Wissen um das Gute den entscheidenden Punkt für alle Leitung und Regierung der Menschen berühren; ohne dieses Wissen ist in der Tat Gerechtigkeit und alles Schöne der Welt, das die Wächter besitzen, nichts wert. Dagegen „wird unsre Verfassung in vollendeter Weise geordnet werden, wenn ein Wächter sie beaufsichtigt, der dieses Wissen besitzt". Die Spannung, die die Erwartung des Weiteren erregt, wird noch kunstvoll gesteigert. Es liegt dem griechischen Denken hier nahe, das Streben nach dem Guten als Lust im höchsten, reinsten Verstande anzusprechen, als Streben nach innerer Glückseligkeit, nach der echten griechischen Eudaimonia, dem Glück des in der Seele wohnenden Daimons; in früheren Ausführungen hatte Sokrates über die Gemeinschaft in Lust und Schmerz gesprochen, die den Staat zu einem Organismus im vollen leiblichen Sinne macht (464 a). Deshalb darf auch nach dem ausführlichen Nachweis, daß eine triviale Lust oder Besinnung nie den Begriff des Guten erschöpfen könne, Sokrates noch einmal ausdrücklich gefragt werden, ob denn nun Lust oder Phronesis oder ein Drittes für ihn das Gute wäre. Sokrates entzieht sich der Beantwortung auf einem Mittelwege. Nicht das Gute selbst, sondern den Sprößling des Guten will er beschreiben; also der Vater soll ein andermal geschildert werden, heute sollen wir nur von dem Sohne soviel hören, um zu einem Rückschluß auf den Vater befähigt zu sein.

Das Folgende gibt sich zunächst als ein großes, genau ausgeführtes Gleichnis zwischen dem Sehen der sichtbaren Dinge durch das Auge, und dem Denken (νοεῖν) der Wesenheiten, der Ideen durch den Geist; jene reinen Wesenheiten des Schönen, Gerechten an sich erscheinen in der üblichen Fassung der sogenannten Ideenlehre. Es wird der Vorgang

Digitized by Google

des Sehens zergliedert. Vor den anderen Sinneswahrnehmungen ist das Auge dadurch ausgezeichnet, daß zwischen das Sehorgan und den sichtbaren farbigen Gegenstand noch jenes rätselhafte Etwas tritt, das Licht; ohne das Licht kann die Sehkraft des Auges und die Farbigkeit des Gegenstandes nicht zur Wirklichkeit kommen, erst in diesem Medium verwirklichen sich jene beiden einander entsprechenden Vermögen. Das Medium des Lichtes geht aus von der Gottheit, von der Sonne. Das Auge ist nicht die Sonne, aber es ist das sonnenhafteste aller Organe. „Wär nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt' es nie erblicken" — durch Plotin hat Goethe diese platonische Stelle kennen gelernt. Wenn aber Goethe fortfährt:

Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken,

so entfernt er sich irgendwie von Platon, und sein Wort ist ein gutes Beispiel für die allmähliche Abwandlung platonischer Gedanken, von der oben gesprochen wurde. .

Wir wollen die von Platon sorgfältig ausgeführte Analogie genau verfolgen, um die eigentliche Wirkung des inneren Lichtes scharf zu erfassen. Wie dort der Akt des Sehens beschrieben wird, so hier der Akt der Erkenntnis. Wenn der Mensch sich nach dem Reiche des inneren Lichtes wendet, dorthin wo die Wahrheit und das Seiende leuchten, da bemerkt er etwas (ἐνόησεν, Aorist) und erkennt es und scheint den Geist (νοῦς) zu haben und zu halten. Die Kraft, die den Dingen, während sie erkannt werden (Praesens), Wahrheit verleiht und dem Erkennenden die Fähigkeit der Erkenntnis, die sieh als die Idee des Guten an und sie denke dir als die Ursache des Wissens und der Wahrheit während der Erkenntnis (wieder Praesens). Wie das Auge sonnenhaft ist, so ist die Wahrheit und das Wissen guthaft; aber beide stehen an Rang hinter dem Guten zurück. Und die gleiche Wirkung und Kraft wie die Sonne, die nicht nur sehen, sondern auch die Dinge werden und wachsen läßt, hat das Gute im intelligiblen Bereiche: es schafft die Gegenstände der Erkenntnis, und so ist das Gute noch jenseits des Seins (ἐπέκεινα τῆς οὐσίας) an Ehrwürdigkeit und Kraft.

Es wäre leicht, der Auffassung eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu geben, daß mit dieser ausführlichen Analogie das psychische Erlebnis des Erkennens, der Evidenz, geschildert würde; die nun folgende Staffelung der Wissenschaften nach dem Grade ihrer logischen, von äußerer Erfahrung und sinnlicher Veranschaulichung unabhängigen Einsichtigkeit ließe sich

Digitized by Google

leicht dafür geltend machen. Ich übergehe diesen folgenden Teil, der in erster Linie zu der rein erkenntnistheoretischen Deutung der Idee des Guten Veranlassung gegeben hat, und beschränke mich auf die Feststellung, daß die Idee des Guten hier als der unbedingte Anfang, als das Prinzip alles Wissens erscheint, hinter den zurückzugehen keinen Sinn hat, an den aber alle Erkenntnis mittelbar anknüpfen muß. Warum aber war an den zitierten Stellen so ausdrücklich die Gegenwärtigkeit des Erkenntniserlebnisses mit der Wirkung der Idee des Guten in Zusammenhang gebracht worden? Zweitens: Wie kann von der Idee des Guten jene überschwängliche Wirkung auf die Leistung der Regierenden bei der Leitung des Staates erwartet werden, die uns ausdrücklich in Aussicht gestellt war? Drittens: Wozu dient die umständliche Analogie mit der Wirkung der Sonne und des Lichtes, wenn tatsächlich nur die an sich ungemein interessante Gegenüberstellung einer mit Veranschaulichung an Figuren arbeitenden Mathematik und einer in rein logischen Denkschritten sich vollziehenden Dialektik der einzige Sinn jener Idee des Guten wäre, die doch so deutlich in politischer Absicht eingeführt wurde? Diese drei Fragen sind nicht nur berechtigt, sondern sie ergeben sich zwingend aus der Pflicht des Interpreten, der nicht — wie es häufig bei Platon geschieht — sich mit einer durch moderne Aspekte scheinbar plausiblen Umdeutung eines kleinen Stückes Text begnügen, sondern das Ganze, das ein Werk wie der Staat darstellt, auf keinen Fall aus dem Auge verlieren will.

Wenn die Idee des Guten sichtlich als eine erneute und vertiefte Betrachtung der Paideia eingeführt wird, so liegt es sehr nahe, von der ersten Darstellung der Erziehungslehre im vierten Buche her den Erleuchtungsbegriff an anderer Stelle zu untersuchen.

III

Ohne Zweifel hat der Gedanke, daß alles Sein und Werden durch eine geordnete Stufenfolge von Mittelgliedern zur Einheit verknüpft ist, der sogenannte Syndesmosgedanke, erst beim späteren Platon seine deutlichste Ausprägung erhalten und sich in den Nachwirkungen platonischer Philosophie immer weiter und breiter entfaltet. Aber es wäre sonderbar, wenn dieser so griechische Gedanke, daß alle Wirklichkeit verwandt ist (Menon 81 d), nicht Platons Denken von Anfang an beherrschen sollte. Freilich ist nicht immer zum Ausdruck dieser Gedanken dasselbe Wort verwendet worden. So läßt sich leicht zeigen, daß für diese Sache auch die Worte

Digitized by Google

Nachahmung (Mimesis) und Abbild (Eikon, Eidolon) gebraucht werden. So ist längst, bevor von der theoretischen Bedeutung der Idee des Guten gehandelt wird, im vierten Buche in dem pädagogischen Zusammenhange von den Abbildern des guten Ethos die Rede, die dem schönen Logos entgegengestellt und doch durch die engste Verwandtschaft mit ihm bezeichnet werden (401 b ff.). Die gesamte musische und gymnastische Erziehung, die dort ausführlich geschildert ist, wird deutlich als eine Propädeutik eingeführt. Die Seele der jungen Menschen soll durch Beschäftigungen und Gebräuche, durch den Umgang mit schönen Dingen in einer gesunden, stärkenden Luft (410 c) aufwachsen und sich nähren, damit sie den Logos, wenn er nun kommt, als etwas Verwandtes und bereits Vertrautes begrüßt (412 a). Worin dieser Logos besteht, wird an dieser Stelle nicht gesagt; es kann nichts anderes sein, als die Erleuchtung durch die Idee des Guten; die Stelle ist der deutlichste Hinweis auf die innerste, notwendige Verknüpfung der großen sogenannten Erkenntnistheorie oder Wissenschaftslehre des sechsten und siebenten Buches mit dem ganzen Plane des „Staates"; sie muß also in engstem Zusammenhang mit der Idee des Guten und diese mit jener Propädeutik betrachtet werden.

Wir erfahren aus dieser Gegenüberstellung, daß die Idee des Guten ein Etwas ist, das in seinen Ausstrahlungen, in seiner durch Abbilder, Verkleidungen hindurchwirkenden Kraft in dem konkreten Leben des Staates seine Macht entfaltet, und daß diese Macht mit jenem theoretischen Logos im Innersten wesensverwandt ist und ihn hervorbringen hilft; es geht also bereits von den Abbildern eine pädagogische Einwirkung aus, freilich noch nicht die eigentümliche volle Erleuchtung, die das sechste Buch beschreibt. Platon ist also nicht der Intellektualist, als der er so oft aufgefaßt wird. Man kann im Gegenteil sagen, daß er mehr als andere Theoretiker der Erziehung den Einwirkungen des „Lebens", der Gemeinschaft schlechthin in ihrer die Nachahmung der Jüngeren bestimmenden Vorbildlichkeit ihr Recht zugewiesen hat, ja diese mittelbare Einwirkung aller Kräfte der Gemeinschaft geradezu zum Prinzip erhoben und ihr auch die bewußte, theoretische, pädagogische Beeinflussung, wie sich gleich zeigen wird, für uns höchst merkwürdig angeglichen hat. Blicken wir nämlich genau so wie auf die Pädagogik der früheren Bücher des Staates auf die an die Theorie des Guten sich anschließenden, in denen der Lehrgang der Philosophen von der höheren Propädeutik (536 d) bis zur Dialektik — so wird ja die Idee des Guten genannt — geschildert wird, so sehen

Digitized by Google

wir, daß für bestimmte unterrichtliche Maßnahmen, für die Bestellung von Lehrern und Schulen gar keine Vorsorge getroffen ist. Auch hier wird also mit einer selbstverständlichen Auswirkung der „Muße" — aus dem griechischen Worte hierfür ist ja bezeichnenderweise erst sehr spät das Wort „Schule" geworden —, mit einer aus dem Gesamtaufbau der Gemeinschaft sich unmittelbar ergebenden pädagogischen Beeinflussung gerechnet, mit einem selbstverständlichen neidlosen Gewähren der Einsicht, die der Ältere gewann und durch Beispiel und Lehre den Jüngeren mitteilt. Wie ungeheuerlich auch dies dem modernen, an Verwaltet- und Regiertwerden gewöhnten Menschen erscheinen muß, so sicher beruht auf der Anerkennung dieses Zuges in Platons pädagogischem Denken das Verständnis seines Staats-, Erziehungs- und Menschenbegriffes, und im besonderen das der Erleuchtung durch die Idee des Guten. Was Platon sich unter Staat denkt, ist sehr stark an der archaischen großen Form der Polis orientiert, in der alle Arete, alle Erziehung zur Leistung des Menschen für das Gemeinwesen auf organischer Standestradition beruhte und dadurch auch auf Vererbung des Blutes zurückgeführt werden konnte; auch die Dichtkunst, die den größten Anteil an bewußter Erziehung trug, war aufs stärkste an den Gottesdienst der Gesamtgemeinde gebunden. Platon wollte kein Aufklärer sein, sondern in die alte Form neuen Inhalt gießen. Daher trat alles scheinbar Theoretische unter den einzigen obersten Gesichtspunkt, wie es in das Wechselspiel von Geben und Empfangen, Lehren und Erfahren, kurz in die bis ins Letzte von Platon als Kräfteaustausch gedachte Gemeinschaft in irgendeiner Form eingehen könnte. Alles sollte Zusammenbindung (Syndesmos) des Staates sein, dies bleibt immer der eigentliche Sinn der Paideia (520 a). Die Notwendigkeit, den Zusammenhalt des Staates auf ein neues, sicheres Fundament zu begründen, empfand Platon angesichts der Individualisierung und Zersplitterung seiner Zeit in erhöhtem Grade. Er fand dieses Fundament, hierin genau das Werk des Sokrates fortführend, in der selbstbewußten selbstgewissen Vernunft des Menschen, im Logos als dem Prinzip der Einsicht in den Sinn aller Wirklichkeit. Aber diese Vernunft stand immer vor der Möglichkeit des individualistischen Mißbrauches ihrer Kräfte. Es gab für Platon nur einen Weg, der hier Staat, Mensch und Paideia zur Einheit bringen konnte. Es mußte die innere Ordnung der zum System sich fügenden objektiven Gehalte menschlichen Wissens genau das Spiegelbild der in dem lebendigen Zusammensein und Zusammendenken (ὁμόνοια) der

Digitized by Google

Menschen wirksamen, den Staat aufbauenden Kräfte sein. Ein Staat, der dieser Ordnung gemäß eingerichtet war, bestimmte den Einzelnen demnach zugleich zur Gemeinschaft und zugleich zum innersten Selbstgefühl und Selbstbewußtsein, er schlug alles Zufällige, Individuelle von der Seele ab, befreite sie von dem nur der Meinung (Doxa) Angehörigen und erhob sie zu ihrem wahren Selbst, dem immanenten Reiche sinnvoll geordneter, deshalb verstehbarer Wissensgehalte. Demnach entfaltet sich der Syndesmosgedanke in zwei Dimensionen, auf deren Zusammendenken freilich alle Paideia letzten Endes beruht. Einmal ist es der Zusammenhang der Gebiete des Wissens, ihre Gliederung nach ihrem Anteil an reiner Vernunft — jene bekannte, gewöhnlich allein betrachtete methodologische Seite der Idee des Guten; zweitens aber der Zusammenhang der diesen Wissensgebieten zugewandten Lebensformen mit ihren mannigfachen Abbildern bis in die praktischen Künste (Technai) herab, die den Kosmos des Staates, der Polis, bilden und in ihrer Sinnhaftigkeit von jedem der „das Seine tut" verstanden werden können. Nur diese Gemeinschaft, die auf innerster sachlicher Verständigung aller Bürger über Sein und Glück, Sinn und Zweck der Polis beruht, kann in ihrer Einwirkung auf den Einzelnen sein Bestes fördern, ja sie zeigt ihm im Falle des Konfliktes, wo der Schein des Guten und wo die Wahrheit des Guten liegt; sie bringt ihn zur Freiheit, indem sie ihn beschränkt. Aber um diese innere Durchgeistigung der Gemeinschaft zu erhalten, um die Polis zu „retten", müssen diejenigen, die zur Einsicht befähigt sind, als Wächter und Führer die volle theoretische Durchdringung aller der den Staat tragenden Zusammenhänge vollziehen und die Kräfte, die sie in der Paideia erfahren haben, nun gereinigt und gestärkt durch ihre systematische Selbstbesinnung und Selbstbestimmung dem Ganzen des Staates wieder durch tätige Erziehung einverleiben. Daß Platon selbst die Überbauung niederer Seinsgebiete durch immer höhere und reinere, umgekehrt ausgedrückt die Durchgestaltung des gesamten Staates aus den höchsten Prinzipien des Geistes und der Wahrheit als eine ungemeine, hohe Leistung der Denkkraft betrachtet wissen wollte, geht aus seiner Schilderung deutlich genug hervor. Deshalb ist auch diese höchste Leistung genau so wie die einfacheren eine kollektive, nur durch selbstlose Hingabe im dialektischen Gedankenaustausch verwandter Seelen eintretende Erleuchtung.

Dieser Ausdruck hat nun klar seinen Sinn erhalten. Als Erleuchtung wird diese Einsicht aus verschiedenen Gründen bezeichnet. Erstens soll

Digitized by Google

das Plötzliche und zugleich Weitreichende der Einsicht passend durch diesen Ausdruck hervorgehoben werden; sie wird grade deshalb etwas Überraschendes haben, nicht weil sie in der Sensation einer Ekstase etwas völlig Neues entschleiert, sondern weil sie das Vertrauteste, das es geben kann, die Umwelt, die von der Kindheit an den Menschen umgeben hat, nun in ihrem eigentlichen Sinn enthüllt, weil sie der Übergang vom schlafenden Zustand zum Wachen ist, wie Platon so oft sagt. Zweitens weil der Mensch dieses „Kommen des Logos" zunächst durchaus als ein Erfahren von außen, als eine Charis, eine Gunst der ihn umgebenden, durchgängig am Erziehungswerke weiter und näher beteiligten „Väter und Mütter" auffassen wird, als ein Erfahren, ein Pathos, das von der unter göttlicher Leitung gedachten Polis ausgeht. Aber — und dies ist das dritte — schließlich wird er jeden Akt wirklicher philosophischer Einsicht als eine unmittelbare, sein eigenes Selbst umschaffende, erweiternde Selbstbewegung des Geistes verstehen; denn jede Paideia dieser Art greift die ganze Seele an, wendet sie neuen Bereichen zu, schafft ihr neue Organe (518 c); sie zündet ein Licht in ihr an, „das sich nun selber mehrt und nährt". Erleuchtung ist also durchaus mehr als bloße Erkenntnis — das ist zuzugeben; aber alles, was sie mehr ist, kommt von dem für Platon nicht eng genug zu denkenden Verhältnis zur Polis her; es ist Erleuchtung durch und für eine Gemeinschaft. Erkenntnis geht auf das Seiende; aber die erleuchtende, die Gegenwart des Geistes erhaltende Kraft des Guten, die über die einzelne Seele weit hinausgreift, ist in der Tat an Würde und Kraft noch jenseits des Seins. Sie läßt nicht nur — in dauernder Paideia — Erkenntnis immer wieder in neuen Akten der Einsicht entstehen und sich verwirklichen, sondern sie erzeugt in der lebendigen Gemeinschaft tatsächlich das, was Gegenstand höchster philosophischer Erkenntnis werden kann: das Reich des Geistes (Nus, 508 d e); sie ist für dieses Reich tatsächlich Quell des Werdens, Wachsens und Erkanntwerdens zugleich, die Sonne im Reiche des Intelligiblen (509 b).

IV

Die Beziehungen zwischen den schon im Wortlaute so ähnlichen Erleuchtungsstellen im Staate und im siebenten Briefe sind in den letzten Auseinandersetzungen sichtlich hervorgetreten. Trotzdem darf der Abstand zwischen diesen beiden Punkten der platonischen Entwicklung nicht verkannt werden, oder vorsichtiger ausgedrückt: der Abstand zwischen

Digitized by Google

dem, was Platon an wissenschaftlichen Tatsachen und Theorien in den kunstvollen Aufbau des Staates einzufügen für gut befindet, und dem, was wir aus den letzten Schriften Platons als Hintergrund des siebenten Briefes anzunehmen verpflichtet sind. Die beiden Seiten des platonischen Paideiabegriffes, die für uns heutige Menschen sich rettungslos voneinander weg entwickelt haben, Wissenschaft und Sinn staatlicher Gemeinschaft, sie beginnen bereits für den Platon des siebenten Briefes in größerer Selbständigkeit auseinander zu treten. Die in den Lehrbetrieb der Akademie allmählich aufgenommenen Einzelwissenschaften, besonders Mathematik, Astronomie und Harmonik trugen in sich die Richtung auf theoretisch-wissenschaftliche Ausgestaltung; die ethisch-politischen und pädagogischen Absichten, die der eigentliche Zweck der Akademie waren, traten mit dem Tode des älteren Dionysios, später mit der Wirksamkeit des Dion, in ein Stadium größerer praktischer Greifbarkeit, das heißt, auch das politische Motiv begann sich aus dem gewaltigen Syndesmos des „Staates" nach der anderen Seite loszulösen — Wissenschaft und Politik differenzierten sich; die „Gesetze" und die theoretischen Schriften spiegeln diese Entwicklung deutlich wieder. Aber unentwegt hat Platon das Ideal der Vereinigung dieser beiden Seiten der Idee des Guten festgehalten, auch nach dem großen Mißerfolge Dions in Sizilien; das ist vielleicht das wichtigste und folgenreichste, was der Brief lehrt. Es hieße aber Platons Einsicht in die Wege der Wissenschaft und in die politischen Bedürfnisse seines Zeitalters verkennen, wollte man ihm das Bewußtsein der unermeßlich gewachsenen inneren und äußeren Schwierigkeiten absprechen, in die sogar die theoretische Durchführung der Idee des Guten geraten mußte. Daß er diese Idee je aufgegeben hätte, ist ein schwerer Irrtum, den schon ein Blick auf den Philebos und die Lehrschrift vom Guten vermeiden läßt. Beide Werke zeigen unverkennbar den Weg, dessen Anfang im sechsten und siebenten Buch des Staates uns faßbar ist, nun bereits weit durchmessen. Die Probe des systematischen Syndesmos der Wissenschaften, die der Staat am Ende des sechsten Buches gab, bestand in dem Fortschritt von einer mehr anschaulich, an Figuren orientierten Mathematik, wie sie etwa im Menon vorgeführt wird, zu einer höheren Betrachtung, die der anschaulichen Hilfsmittel nicht mehr bedarf, sondern im Denken selbst sich vergewissert. Diese Probe dient dort zum Muster für die Durchleuchtung aller Wirklichkeit durch reine, im Logos selbst beruhende Wesenszusammenhänge. In den sonstigen, oben bereits be-

Digitized by Google

rührten Betrachtungen des Logos und seiner Nachahmungen tritt diese Grundanschauung Platons auch im Staate schon deutlich genug hervor. Wie weit freilich der in immer neuen und überraschenden Wendungen in der Spätphilosophie durchgeführte Gedanke des Maßes schon damals als logischer Syndesmos des gesamten wahrnehmbaren und intelligiblen Kosmos von Platon erkannt war, das wird sich schwer entscheiden lassen, und man darf vielleicht schon hier von einem Fortschreiten Platons reden. Ganz sicher aber tritt erst in der Entwicklung vom Staate an die Zahl in ihrer alles beherrschenden Funktion heraus; von einer unmittelbaren Unterstellung der Ideen unter das Gesetz der Zahl ist in all den Erörterungen des Staates über Mathematik und Arithmetik, soweit ich sehe, noch nicht die Rede; die Zahl bleibt der Idee untergeordnet. Mit der Umkehrung dieses Verhältnisses wird die Aufgabe, den Gehalt der Idee des Guten in aller Fülle, die ihr der „Staat" gibt, festzuhalten und neu zu begründen, immer schwieriger, je stärker die mathematisch-harmonische Einzelforschung in den im Staate bereits deutlich sichtbaren Rahmen hineintritt und ihre exakten Methoden ein Sonderrecht beanspruchen. Ohne Zweifel ist einer derartigen Entwicklung des System- und Syndesmosgedankens innerhalb der Akademie schon zu Platons Lebzeiten Widerspruch erwachsen; scheint doch Aristoteles von dieser Seite der akademischen Tradition völlig frei zu sein. Alle diese Dinge ermangeln noch zum größten Teil der einzelwissenschaftlichen Aufhellung. Wir erwähnen sie nur, um jene eigentümlich zweifelnde Haltung gegenüber der Verständlichkeit der eigenen Lehre, wie sie Platon im siebenten Briefe zeigt, aus der Verwicklung seiner theoretischen Grundlehren begreiflich zu machen, grade wenn die Grundanschauung von der Idee des Guten, wie sie der „Staat" vertritt, festgehalten wird. Denn wenn Platon die eigentliche Leistung des Philosophen weiter darin sieht, durch das System der Wissenschaften hindurch in dem einheitlichen Quellpunkt alles Wissens zugleich die Seele als den Angriffspunkt und das Ziel jeder Bildung, jeder Paideia auch des handelnden Menschen, zu erfassen, so mußten die Schwierigkeiten dieser Lehre, die den abstraktesten Systembegriff und den konkretesten Ichbegriff unter einen und denselben Gesichtspunkt stellt, dem Schöpfer dieser größten philosophischen Synthese oft schmerzlich bewußt werden. Auf den individuellen Anlaß, der die Betrachtungen des siebenten Briefes auslöst, braucht kein allzu großes Gewicht gelegt zu werden. Dionysios hat nach wenigen propädeutischen (mathematischen) Vorle-

Digitized by Google

sungen sich vermessen, die Grundlehren Platons selber in ein System zu bringen und niederzuschreiben. Ein so grotesker Anlaß wird Platon nicht dazu bewogen haben, schiefe oder falsche Urteile über die Grundlagen seiner Lehre und seines Lehrens im Unmut der Stunde niederzuschreiben; nein, es ist wirklich seine ja auch anderwärts geäußerte ernste Meinung, die ihn, vom Standpunkte des nun gewonnenen Systembegriffes aus, über die Mißverständlichkeit und Halbheit aller seiner geschriebenen Werke so reden läßt. Grade wenn in dieser Epoche neben die für die Öffentlichkeit bestimmten künstlerischen Dialoge bereits Lehrschriften traten, die im Unterricht der Akademie dauernd erläutert werden sollten, ist ein Bewußtsein von den inneren Schwierigkeiten des Dialoges, wie sie der Ausgangspunkt dieser unserer Betrachtungen bildete, bei ihm durchaus wahrscheinlich. Nach dem Phaidros schließt zwar die Mischung von Logos und Mythos die Rechenschaft und Begriffsfestsetzung nicht aus, trägt aber dazu bei, den vom Schöpfer losgelösten Literaturdialog der Mißdeutung hilflos preiszugeben. Dies alles rückt allmählich die Schriftstellerei unter den Gesichtspunkt des Spieles und der ästhetischen Propädeutik — es ist sachlich wohl begründet, daß in den letzten Werken die Lesarten der Handschriften Paidia (Spiel) und Paideia verwechseln, und die Entscheidung gelegentlich schwierig ist.

Im ganzen dürfte der Sinn der Erleuchtungsstelle des Briefes durch den Vergleich mit der des Staates bereits geklärt sein. Die leise Veränderung der Haltung Platons gegenüber dem Staate beruht auf dem stärkeren Hervortreten des Problems der Einzelpersönlichkeit; die gewaltsamen Maßnahmen des Staates zu ihrer Auslöschung treten zurück; die auf Überzeugung beruhende Verständigung wird in ihrer ganzen Schwierigkeit gewürdigt. Da auch hier keine starre Terminologie vorliegt, ist mit Veränderungen des Ausdruckes zur Bezeichnung derselben Sache natürlich von vornherein zu rechnen.

Es ist aufgefallen, daß an der behandelten Stelle des Briefes das Wort Eidos und Idee vermieden wird. Eidos fehlt übrigens auch im unmittelbaren Zusammenhange der Erleuchtung im Staate (508 d ff.) und tritt erst später auf. Der Sache nach hängt natürlich im siebenten Brief das Eidos mit der fünften Stufe zusammen. Wichtig ist die veränderte Bedeutung des Logos, der hier ganz wörtlich die Rede, das akustische Phänomen bezeichnet, um die reinliche Abtrennung von allen psychischen Faktoren zu ermöglichen. Sieht man von dieser terminologischen Abweichung einmal ab, so ist grade die erkenntnistheoretische Fünfgliederung die deut-

Digitized by Google

lichste Fortsetzung und Bestätigung des im Staate in der Idee des Guten angelegten Syndesmos. Alle vier Stufen, Wort, Umschreibung, Eidolon und Wissen sind die Nachahmungen oder Abbilder jenes eigentlichen Seins; es sind die Formen, in denen sich der absolut unfaßbare Wesenskern alles Seienden manifestiert, in denen er für Menschen allein faßbar ist; aber alle diese Formen sind nur dann für die Erkenntnis fruchtbar, wenn in ihnen ein sie zusammenbindendes, die Einheit des Gegenstandes konstituierendes Etwas, eben jenes Fünfte, angenommen wird. Wenn Platon glaubte, daß jenes Fünfte sich absolut, losgelöst von jenen vier Stufen erfassen ließe, so wäre er Mystiker. Aber wohlgemerkt, auch die Erleuchtung gibt nicht etwa das Fünfte in einer neuen Dimension der Erfahrung. Eine solche Lehre würde von der Kritik Kants mit vollem Rechte getroffen. Nein, der Nus und die Wahrheit leuchten auf, es bleibt also auch die Erleuchtung wie jedes seelische Erlebnis durchaus im Bereich der vier ersten Stufen; nur werden diese vier Stufen in ihrem Zusammenhang erkannt und auf den einen Gegenstand bezogen. Noch immer also ist der Sinn der Erleuchtung, wie im sechsten Buche des Staates, die Einsicht in den Zusammenhang von Erkenntnisstufen, das Hindurchblicken durch die Mannigfaltigkeit sich abstufender Gegebenheiten auf eine Verknüpfung stiftende Einheit, die nur in diesem Erlebnis der Zusammenschau und nie anders als in ihm in das Denken der Menschen treten kann. Jede andere Schau des Einen, die die gegebene Mannigfaltigkeit der Welt überfliegt, anstatt sie zur Einheit eines Kosmos gestalten zu helfen, ist Mystik. In unerschöpflichem Reichtum entfaltet der Spätplatonismus das Thema der Einheit und Vielheit. Neben die Vielheit der Erkenntnisstufen und Gegebenheiten jeglichen Dinges tritt die Vielheit der Dinge selbst und schafft wieder eine neue Dimension des Syndesmos. Die überraschendste und philosophisch bedeutsamste Form dieses Gedankens ist die grade dem siebenten Briefe stets zugrunde liegende Erkenntnis, daß auch das bestimmte Einzelne nur aus einem umfassenden Zusammenhange, dem Syndesmos des „Ganzen Seins“ (344 b), als wahres, als eben Dies seiendes, begriffen werden kann; wieder vertieft sich ein scheinbar mystischer Gedanke, daß Eins und Alles in unlösbarer Wechselbeziehung steht, zu einer klaren philosophischen Einsicht. Deutlicher als je früher ist im siebenten Briefe die Beziehung dieses einheitstiftenden Denkens zur Seele ausgedrückt, an der ergreifenden Stelle, wo der Mensch Platon, der Dichter der Dialoge und der seine Lehrschrift vorlesende und interpretierende

Digitized by Google

Philosoph unzweideutig zu uns spricht. Ein widerstrebender Zuhörer, der nicht zu freundlicher, neidloser Prüfung bereit und nicht vertraut ist mit der Sache und der Person des „Deutenden", kann leicht bewirken, daß dieser in Wort, Schrift und Antwort den Hörenden nichts zu erkennen scheint; wissen diese doch nicht, daß seine Seele unwiderlegt (343 d) und nur die Schwäche der menschlichen Verständigungsmittel auf den vier Stufen in die Erscheinung getreten ist. Die Seele ist also hier die Trägerin des richtigen Meinens, sie hat den Sinn in sich, auch wenn das klare Licht der Verständigung nicht leuchtet. Man beachte wohl, daß auch hier die Erleuchtung nicht das subjektive Erlebnis des einzelnen, in sich versunkenen Denkers ist, sondern sie entzündet das Licht, in dem der Wissende von anderen verstanden wird und in diejenige Gemeinschaft mit ihnen tritt, in der die Kräfte der Seelen im Eros und Anteros zu neuer höherer Klarheit, in die Helle gemeinsamer Erleuchtung gelangen. Immer noch, auch hier, wo die Beeinflussung verschiedenartiger und verschiedenwertiger Seelen im Vordergrunde steht, sieht Platon Bildung nur dort, wo sie als sachliche Verständigung die einzelne Seele in das Reich des Geistes erhebt und durch ihre Verwandtschaft mit der Sache das innerste Selbst des Menschen als Persönlichkeit verwirklicht. Nur in diesem Medium kann Sittlichkeit entstehen, wenn Menschen „die Wahrheit über Tugend und Schlechtigkeit lernen können" (344 a); das gibt genau den Sinn der Idee des Guten im Staat wieder. Im Lernen findet auch Sokrates im Phaidon (114 e) unmittelbar nach dem großen Seelenmythos den Sinn des menschlichen Lebens. Die Erleuchtung über gut und böse bedeutet für Platon Erkenntnis der Welt durch sachlichste Wissenschaft; sie ist nicht Regung des verantwortlichen Gewissens, keine Erlösung durch göttliche Gnade, keine Leitung durch einen mit einem Charisma begnadeten Führer. Diejenige Ichvorstellung, die in den ebengenannten Begriffen beschlossen ist, fehlt dem Griechen, sie fehlt auch Platon. Gut handeln heißt für Platon die Bewegung der Welt, der Natur, der Polis, der Menschen in ihrer ganzen Fülle und ihren ewigen Gesetzen erkennen, diese Erkenntnis im Verein mit Menschen von gleichem Erkenntniswillen in unablässiger Verständigung prüfen und so die Bewegung des Alls und Aller als unwiderstehliche Kraft in den eignen Willen aufnehmen. Die Erleuchtung über das, was für alle das Gute ist, ist in ihrem letzten Sinn aller Mystik, aller Ideologie abgewandt; dieser Idealismus ist der ungeheuerste dynamische Realismus des Wollens, den der menschliche Geist je ersonnen hat.

Digitized by Google

DIE HYMNENDICHTUNG DES FRÜHEN CHRISTENTUMS

VON

JOSEF KROLL

Für die ersten Zeiten des Christentums ist eine reiche Blüte des Hymnus bezeichnend. Die in das Leben des Einzelnen mit starken Erschütterungen und seelischen Umwälzungen auf das nachhaltigste eingreifenden Erlebnisse, jene den Einzelnen nicht nur, sondern auch die in gemeinsamem Erleben als Einheit fest verbundene Gesamtheit der Brüder mit sich wegreißende, atem- und besinnungraubende Flut religiöser Gefühle, wie sie bis dahin vielleicht überhaupt noch nicht oder wenigstens nicht so tief empfunden waren, all das schafft eine Hochspannung, die im Hymnus zur Entladung kommt. Hymnus bedeutet den menschlicher Schwachheit einzig möglichen Versuch eines einigermaßen adäquaten Ausdrucks der hochgesteigerten religiösen Stimmung, den Versuch einer Sichtbarmachung der neuen seelischen Disposition. Im Hymnus strömt das inbrünstige Verlangen des so sichtbarlich begnadeten Menschen aus, Gott, dem in der Bitternis des Zweifelns, in der Nacht des irren Suchens gefundenen Heile, Dank und Lobpreis abzustatten. Und wie man sich die Existenz der Engel und Seligen im Himmel nur als ununterbrochene Verehrung, als ewig fortwährenden Lobpreis Gottes vorzustellen vermag, so gruppiert sich auch im Abbild des himmlischen Gottesdienstes, im Gottesdienste der irdischen Gemeinde, alles um die dankbare, feierliche Erhebung Gottes im Hymnus. Als Inhalt des christlichen Kultes kann, wie es in dem berühmten Briefe des Plinius an Trajan geschieht, das Hymnensingen schlechthin angegeben werden. So spielt denn der Hymnus im Leben des Einzelnen und in Sonderheit der Gemeinde eine für unser kühler gewordenes Empfinden ungewöhnlich große Rolle.

Dieser charakteristische Ausdruck frühchristlichen Empfindens erweckt füglich unser lebhaftes Interesse. Vom Inhaltlichen ganz abgesehen, muß es schon von höchstem Reize sein, der Form dieses Ausdrucks,

Digitized by Google

dem Hymnus als Literaturform nachzuspüren. Dabei ist von vornherein zu postulieren, daß sich in ihm die Entwicklung des Christentums im allgemeinen und die seiner gesamten Literaturformen getreulich widerspiegelt: im Anbeginn also eine aus dem Gefühl, ein andersartiges, neues Geschlecht zu sein, geborene und zur schärfsten Ablehnung gesteigerte Beiseitelassung der heidnischen Kultur, völlig unliterarisches Verhalten oder Anlehnung an traditionelle Formen des jüdischen Schrifttums, dann immer stärker zunehmende Anpassung an das heidnische Milieu, auf das die junge Religion mit ihrem eminenten Expansionsdrang angewiesen ist, und damit immer größere Vertrautheit mit den literarischen Ausdrucksformen heidnischen Denkens und Empfindens. Dieses weltgeschichtliche Faktum des Verwachsens von Christentum und Hellenismus (im weitesten Sinne) soll am Einzelfall des Hymnus aufgezeigt werden. Wenn man bedenkt — was hier, selbst andeutungsweise, nicht mehr dargelegt werden kann —, daß die in der aufzuweisenden Entwicklung gefundene Form sich in fester Tradition bis heute erhalten hat und daß an der kirchlichen Dichtung die profanen Dichtungen der einzelnen christlichen Völker gewachsen sind, ahnt man die Bedeutung des Problems selbst für die Grundlagen unserer modernen Kultur.

Von dem mit aller Sicherheit zu erschließenden ungeheuren Hymnenreichtum der ersten christlichen Jahrhunderte sind uns nur überaus kümmerliche Reste erhalten. Das liegt einmal an dem unliterarischen Charakter der ersten Hymnen, bei denen die nachweislich oft durch ekstatische Zustände geförderte Improvisation eine große Rolle gespielt hat: Hymnen solcher Art konnten im allgemeinen kein dauerhaftes Dasein führen. Vor allem hat aber dann seit der Mitte des dritten Jahrhunderts eine kurzsichtige Reaktion alle inzwischen neu geschaffenen Hymnen zugunsten der Psalmen und der Lieder aus den kanonischen Schriften des Alten und Neuen Testamentes, der sogenannten Cantica oder Oden, radikal unterdrückt, so daß die verheißungsvoll begonnene Entwicklung einen Bruch erhielt. Davon wird noch zu sprechen sein. Diese mißliche Lage zwingt uns, mit dem Aufzeigen der Entwicklung eine umständliche Sammlung der Belege für den frühchristlichen Hymnus und seine äußere Form zu verbinden.

Der Hymnus als Ausdruck religiöser Hochstimmung, als das Gefäß gehobener religiöser Rede verlangt eine entsprechende äußere, metrische oder prosaische Form. Man muß es wegen unserer im allgemeinen ab-

Digitized by Google

weichenden modernen Definition stark unterstreichen, daß es auch Prosahymnen gibt, im Anfang bei den Christen überhaupt nur Prosahymnen. Von den Griechen her sind uns solche Prosahymnen ganz geläufig. Wir kennen sie zum Beispiel von den Rhetoren der Kaiserzeit, die den Unterschied zwischen Poesie und Prosa verwischen und gerade auch im Hymnus die Poesie zu verdrängen suchen. Natürlich muß ein solcher Lobpreis Gottes im Prosagewande, um Hymnus zu werden, in besonderer Weise rhythmisiert und stilisiert, auf eine feierliche Stufe des sprachlichen Ausdrucks erhoben sein. Was wir nun an christlichen Prosahymnen besitzen, ist im allgemeinen nicht nach den Vorschriften geformt, welche die griechische Rhetorik für die gehobene Prosa ausgebildet hat, sondern verrät die charakteristische Eigenart orientalischer Stilprägung, die sich selbst im Gewande der griechischen Weltsprache deutlich kundgibt. Ein eigentümlich gravitätisches, durch monumentalen Aufbau des sprachlichen Gefüges hervorgerufenes Pathos zeichnet diesen Stil aus. Während der Grieche nach größter Mannigfaltigkeit des Ausdrucks strebt und alles darauf anlegt, die Vielheit in kunstvoller Verschränkung und Gruppierung zu einem harmonischen Ganzen zu formen, liebt der Orientale die Gleichförmigkeit, den Parallelismus des sprachlichen Baus. Er komponiert seine Rede aus parallel gebauten Teilen. Lange Epiklesen und Aufzählungen der Taten und Eigenschaften der Gottheit, all die Gedanken, die der Mensch seiner Gottheit vorträgt, werden mit einer in den Einzelheiten, wie der Stellung des Verbums, der Verwendung des Artikels, ungriechischen Formengebung in immer gleichmäßiger Struktur aneinandergereiht. Bestimmte Worte oder Wortgefüge, etwa ein markantes „Du" oder ein Relativpronomen oder ein Participium mit dem Artikel, mit denen die gleichgebauten Satzteile immer wieder anheben, unterstreichen den Rhythmus, hämmern sozusagen den Takt. Diese orientalische Stilkunst ist viel einfacher, primitiver als die griechische, aber nicht weniger wirkungsvoll. Man könnte sie im Gegensatz zur europäischen Musik der Musik der heutigen Orientalen oder der Neger vergleichen, die durch die strenge, rhythmische, einprägsame Monotonie jene seltsam zwingende, faszinierende Wirkung hervorrufen. So ist auch der Diktion des orientalischen Prosahymnus mit ihrer hieratisch feierlichen und doch so lebendigen Klarheit des Aufbaus und der monumentalen Gleichförmigkeit der Wiederholung eine drängende, bestürmende Eindringlichkeit, ein merkwürdig mitreißender Schwung eigen. Diese Diktion ist, was die

Digitized by Google

in kunstvoller Formung und Feilung differenzierte Rede der Griechen nie sein konnte, das Gefäß der mit elementarer Wucht sich entladenden religiösen Glut und Inbrunst des Orients. Bei einem Meister des Wortes wie Paulus, um Naheliegendes zu nennen, läßt sich diese Wirkung vorzüglich beobachten. Man braucht nur etwa die feierlichen Konfessionen aus dem ersten Kapitel des Kolosserbriefes, die mit Recht eine Art dogmatischer Hymnus genannt worden sind, auf sich wirken zu lassen. Wenn bei Paulus, dem hellenistischen Juden, gelegentlich auch schon die griechische Kunstform der feierlichen Rede leise einzuwirken beginnt, so bleibt im allgemeinen bei den Christen doch die orientalische Art des Hymnus auf lange Zeit hinaus in unbeschränkter Geltung. Die Einkleidung in Worte und Formen der griechischen Weltsprache ändert an diesem Stil nichts. Es liegt hier aber durchaus keine Besonderheit der Christen vor. Wir müssen uns vielmehr die Verbreitung dieser Gestalt religiöser Rede im Bereiche der griechischen und römischen Zunge außerordentlich groß denken. Allein schon die anderen immer stärker in das römische Weltreich eindringenden orientalischen Religionen haben offenbar diese Art des Preises der Gottheit sehr beliebt gemacht, und in ihrer weiten Verbreitung, die zum Beispiel auch durch die Urkunden der heidnischen Gnosis belegt wird, liegt anscheinend einer der Gründe, warum die griechischen Rhetoren Ähnliches, nur in rein griechischer Stilgebung versucht haben.

Der Lobpreis der Gottheit vollzieht sich im allgemeinen immer in denselben Bahnen. Zu ihrer Huldigung wird ihr Wesen nach den verschiedenen Seiten dargelegt, oder sie wird durch Aufzählung ihrer Taten verherrlicht. So kommt leicht etwas Katalogartiges, Formelhaftes in den Hymnus, und darum wirken auch manche hymnodischen Partien des Urchristentums wie eine Bekenntnisformel, wie ein Symbolum. Die Grenze zwischen Hymnus und Formel ist flüssig. Das hat auch seinen äußeren Grund. Auch die Formel, namentlich wenn sie kultische Verwendung findet, verlangt einen feierlichen Stil. Äußerlich unterscheidet sich somit die Formel wie überhaupt jede feierliche religiöse Rede vom Hymnus gar nicht. Das setzt uns in den Stand, hymnodische Diktion im frühen Christentum selbst da nachzuweisen, wo uns die direkte Überlieferung wirklicher Hymnen auf weite Strecken im Stiche läßt. So fällt sofort ein scharfes Licht auch auf die hymnodische Praxis, wenn wir die in der typischen hieratischen Formelsprache gehaltene Konfession I. Tim. 3, 16 le-

Digitized by Google

sen, die als Zitat angeführt scheint und inhaltlich wie formal eine Art Symbol darstellt:

Geoffenbart im Fleisch
Zum Sieg geführt im Geist
Erschienen Engelmächten
Gepredigt unter Heiden
Geglaubet in der Welt
Verklärt in Himmelshöhn.

(Übersetzt von M. Dibelius)

Geradezu „Lied" pflegt man das deutlich gekennzeichnete Zitat von II. Tim. 2, 11 zu nennen:

Wenn wir mit ihm sterben — werden wir mit leben
Wenn wir Leid erdulden — werden wir mit herrschen
Wenn wir ihn verleugnen — wird er uns verleugnen
Wenn wir treulos werden — er verharrt in Treue
Denn er kann sich selbst nicht verleugnen.

Die hoch stilisierte religiöse Rede, wie sie auch dem Hymnus zugrunde gelegen haben muß, können wir aus den ältesten Monumenten des Kultus, aus feierlichen Partien der Briefe, etwa des Ignatios, aus den Resten frühester Predigten wohl erkennen. Zur Charakterisierung diene ein Predigtfragment des Meliton von Sardes, eines Autors aus dem zweiten Jahrhundert, der in feierlichen Deklamationen geradezu geschwelgt zu haben scheint:

Die Natur erschauderte und sprach erstaunt:
Was ist dies für ein neues Mysterium?
Der Richter wird gerichtet und verhält sich ruhig
Der Unsichtbare wird geschaut und schämt sich nicht
Der Unmeßbare wird gemessen und widerstrebt nicht
Der Leidlose leidet und rächt sich nicht
Der Unsterbliche stirbt und weigert's nicht
Was ist dies für ein neues Mysterium?

Wenn wir uns nun der wirklich bezeugten hymnodischen Praxis der Christen und den überlieferten Resten ihrer Hymnodik zuwenden, so wird uns das Eine sofort klar: um die religiöse Spannung zur Entladung zu bringen, um dem religiösen Schwunge, von dem sie sich ergriffen fühlten, Ausdruck zu geben, um ihrem Gotte für die Berufung zu danken und seine Gnade zu preisen, deren lebendige Kraft sie immer stärker an sich ver-

Digitized by Google

spürten, dafür verfügten sie zunächst nur über ein Mittel: die religiösen Lieder, vor allem die Psalmen der Juden in jener Übersetzerprosa, wie die jüdische Diaspora sie bot. Das Christentum steht in allen kultischen Dingen zunächst ganz unter dem Einfluß des Judentums, von dem das Evangelium ja überall in der Welt ausgegangen sein wird. Sein Gottesdienst ist eine Verbindung des synagogalen Gottesdienstes mit dem eucharistischen Mahle. Vom Judentum übernimmt es einen reichen religiösen Formelschatz; seine Gebetssprache zum Beispiel ist von der synagogalen Gebetsterminologie abhängig. So haben denn neben anderen alttestamentlichen Liedern, wie etwa dem Deborahlied, dem Preislied der Jünglinge im feurigen Ofen, die Psalmen von vornherein ihren festen Platz in der Kirche eingenommen und durch die Jahrhunderte behauptet.

Natürlich konnten diese fertig übernommenen Lieder als Ausdruck christlichen Empfindens nicht genügen. Wurden somit die Christen notwendig zum selbständigen Lobpreis Gottes gedrängt, so konnten sie aber zunächst gar nicht anders als wenigstens in der ihnen geläufigen Art der jüdischen Dichtung verfahren. Von ihr mußten sie die Sprache, die Bilder, die Termini, kurz die ganze Diktion übernehmen. Die Lieder in den ersten beiden Kapiteln des Lucasevangeliums, etwa das allgemein bekannte sogenannte Magnificat, können das leicht zeigen. Sie sind nichts weiter als ein kurioser Cento alttestamentlicher Phrasen, ein buntscheckiges Flickwerk von abgegriffenen Floskeln aus altem, ganz traditionellem, längst typisch gewordenem Schatze jüdisch-religiöser Rede.

Das Bestehen einer reichen Hymnodik läßt sich am besten aus den zahlreichen Hymnen und Doxologien in der Johannesapokalypse erschließen. Die bei aller wuchernden Phantasie außerordentlich plastische Sprache des Apokalyptikers prägt ja die Erinnerung an die Hymnen mit der ganzen Szenerie dem Leser fest ein. Wir sehen und hören etwa die vier Tiere und die vierundzwanzig Ältesten das „neue Lied" singen, in der Hand die Kithara und goldene Schalen mit Räucherwerk haltend:

Würdig bist du, zu nehmen das Buch
und zu öffnen seine Siegel
denn du bist geschlachtet worden
und du hast in deinem Blute Menschen für Gott losgekauft
aus allen Stämmen, Sprachen, Völkern und Nationen
und du hast sie für unsern Gott gemacht zu Königen und Priestern
und sie werden herrschen über die Erde.

Digitized by Google

Dann vereinigen sich mit ihnen im Gesang die Myriaden und Abermyriaden von Engeln, die im Kreise um den Thron stehen, und sie sprechen mit lauter Stimme:

Billig ist es
daß das Lamm, das geschlachtete, die Macht erhält
und Reichtum und Weisheit und Kraft
und Ehre, Ruhm und Preis.

Schließlich kommt das grandiose Bild, wie die ganze Kreatur im Himmel, auf Erden und unter der Erde, auf dem Wasser und darinnen die Doxologie anstimmt:

Dem, der auf dem Throne sitzet, und dem Lamme sei Preis,
Ehre, Ruhm und Macht von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Diese hymnodische Stimmung bricht in der Apokalypse durch alle Schreckensbilder immer wieder durch. Immer von neuem werden wir auf eindrucksvolle Weise zu Zeugen des feierlichen Gottesdienstes im Himmel gemacht, der, wie gesagt, in Analogie zum Gottesdienst auf Erden gedacht ist. Durch die farbenprächtigen hymnodischen Bilder blickt also die christliche liturgische Hymnodik hindurch.

Wenn man nun die zahlreichen Lieder der Apokalypse auch nur flüchtig prüft, so stellt man sofort das gleiche Konglomerat von alttestamentlichen Floskeln fest. Bei ihrer Bekanntschaft mit den Schriften des Alten Bundes konnten die Mitglieder der Gemeinden somit mühelos ihrer religiösen Begeisterung in derartigen Liedern Ausdruck geben. Man konnte ohne weiteres Hymnen improvisieren. Die Situation von Apostelgeschichte 4, 24, wo die Gemeinde von Jerusalem beim Erscheinen der aus der Haft entlassenen Apostel Petrus und Johannes in einen lauten Hymnus ausbricht, zeigt uns solche Improvisationen. Der große Reichtum an Hymnen, den wir erschließen müssen, ist bei dieser Praxis also durchaus verständlich. Aber es liegt in der Natur dieser Schöpfungen, daß sich von ihnen nur ein Bruchteil erhalten hat.

Diese Methode, Hymnen im engsten Anschluß an Schriftstellen zu verfassen, ist auch in der Folgezeit gebräuchlich geblieben. Nur daß jetzt zu den alttestamentlichen Reminiszenzen noch solche aus dem Neuen Testamente treten. Bei Gebeten kann man dieselbe Erscheinung beobachten. Wir haben zum Beispiel ein Tischgebet etwa aus dem zweiten Jahrhundert, das, von der typischen Doxologie abgesehen, aus nichts weiter als aus fünf alt- und neutestamentlichen Zitaten besteht, die wörtlich über-

Digitized by Google

nommen und in der Konstruktion höchstens so weit umgebogen sind, daß sie sich sprachlich dem neuen Zusammenhang einfügen können. Jeder kennt den sogenannten Hymnus angelicus, das Gloria der Messe, das uns heute einen so wohlgefügten, aus einem Guß konzipierten Eindruck macht. Wir sind hier in der glücklichen Lage, an einem Musterbeispiel über mehrere Zwischenstufen hinweg zu zeigen, wie ein solcher Hymnus durch allmähliches Hinzutreten neuer Schriftstellen, das sich sogar mit dem Eindringen neuer inhaltlicher Tendenzen verbindet, gewachsen ist. Dieser Hymnus zerfällt in mehrere Teile, die ehemals selbständig gewesen sind. Man erkennt, daß, aus Schriftstellen hervorgegangen, eine Menge kleiner Hymnen umgelaufen ist, die ihr eigenes Leben hatten, die bei ihrem freien Dasein ständigen Veränderungen und Erweiterungen unterlagen und auch beliebig zu einem neuen Ganzen aneinandergefügt werden konnten. Der „ambrosianische" Lobgesang hat eine ähnliche Entstehungsgeschichte.

Wir können also die hymnodische Praxis noch im Flusse des Werdens verfolgen. Und es läßt sich nicht leugnen, diese Zusammenstoppelung und bestenfalls Variierung alt- und neutestamentlicher Floskeln macht auf uns keinen überwältigenden Eindruck und droht die Vorstellung von der schöpferischen Originalität des von ganz neuen inneren Kräften beschwingten jungen Christentums gründlich zu zerstören. Freilich müssen wir uns, um den Christen gerecht zu werden, an die bekannte Tatsache erinnern, daß das ganze Altertum zur Originalität des Gedankens und Wortes eine andere Stellung als wir eingenommen hat. Trotz der drückend engen Fesseln der Tradition kann in diesen Hymnen doch der Pulsschlag frischen religiösen Lebens wohnen. Trotz der abgegriffenen Phrasen können sie kraft ihres religiösen Gehaltes immer jung und frisch wirken, kann von ihnen also das Geheimnis des echten Kunstwerkes ausgehen. Man braucht nur etwa an das Magnificat von Bach, das Gloria der Missa solemnis von Beethoven, das Te Deum von Bruckner zu denken, um zu erkennen, wie stark sie selbst noch die modernen Künstler inspiriert haben.

Gleichwohl ist der Gedanke unerträglich, daß das jugendfrische Christentum, wie man bisher annahm, bei dieser Art von Hymnen, ja allein bei den Liedern der kanonischen Schriften stehen geblieben sei. Daß sehr wohl das christliche Lied über den engen stilistischen Zusammenhang mit der jüdischen Dichtung zu etwas Neuem, Eigenartigem hinauswachsen konnte, zeigt uns das im Jahre 1909 gefundene syrische Liederbuch der Oden Salomons:

Digitized by Google

Ich sprudle Lobpreis dem Herrn
denn ich bin sein eigen.
Sein heilig Lied ich singe
denn mein Herz ist ihm zugewandt.
Zeine Zither klingt in meinen Händen
und nicht verstummen die Lieder, die ihm wohlgefallen.
Ich ruf' ihn laut mit ganzer Seele an
lobpreisend rühm' ich ihn mit ganzem Leibe.
(Übersetzung von Gressmann)

Diese ungestüm zum Hymnus drängende Jubelstimmung gibt all den eigenartigen Liedern Leben und Farbe:

Tut die Herzen auf, tut sie auf
dem Jubel über den Herrn.
Eure Liebe wachse empor
vom Herzen bis auf die Lippen
Dem Herrn als Früchte zu tragen heilige Freude
und wachend zu singen in seinem Lichte.

Das Lobsingen ist des Menschen natürliche Bestimmung.

Wie der Windhauch durch die Harfe fährt
daß die Saiten singen
so fährt der Geisthauch des Herrn durch meine Glieder
daß ich in seiner Liebe singe.

Für die Technik dieser Hymnen stehe hier als einziges kurzes Beispiel das Danklied des Christus, der vom Himmel durch die Welt zur Hölle herabstieg und nach Überwindung des Drachen mit den befreiten Toten denselben Weg zurücknahm:

Der mich aus den Höhen hinabführt
der mich aus der Tiefe emporführt
der das Mittlere gefangennimmt
der es mir unterwirft
der meine Feinde und Gegner zerstreut
der mir Macht gibt, die Fesseln zu lösen
der durch meine Hände den siebenköpfigen Drachen schlug
der mich auf seine Wurzel stellte
seinen Samen zu tilgen:
Du warst mit mir und halfst mir
allerorten umgab mich Dein Name.

Digitized by Google

Deine Rechte hat des Lästerers Gift vernichtet
deine Hand deinen Gläubigen den Weg geebnet.
Du erkorst sie aus den Gräbern
und sondertest sie von den Leichen
Du nahmst die dürren Gebeine
und umkleidetest sie mit Leibern.
Du gabst den Unbeweglichen Kraft zum Leben
Unvergänglichkeit wurde dein Weg und dein Antlitz.
Du führtest deinen Aion zum Verderben
um das All aufzulösen und zu erneuern
auf daß dein Fels das Fundament des Alls werde.
Darauf hast du dein Reich gebaut
das ward zur Wohnung der Heiligen.
Hallelujah.

Das ist ein stilechter Prosahymnus: erst lange asyndetisch aufgereihte partizipiale oder relativische Prädikationen, immer wieder von neuem mit dem Artikel oder Relativpronomen anhebend, dann kurze isokolische Hauptsätze mit anaphorischem „Du", das der Rede starke Wucht verleiht. Die Oden bezeugen eine ungewöhnliche Meisterschaft des Wortes, eine staunenswerte künstlerische Fähigkeit, mit wenigen Strichen farbensatte, plastische Bilder zu entwerfen und Stimmungen von einer Kraft leidenschaftlichen und tiefreligiösen Empfindens zu zeichnen, die den Hörer packen und tief erschüttern. Weithin leuchtet die Farbenglut orientalischer Phantasie. Man ist sofort an das Hohe Lied erinnert, wenn der Myste seine Wonnen im Sakrament des Brautgemachs preist:

Sein Leib ist bei mir
an ihm hange ich, und er küßt mich.
Denn ich verstünde nicht, den Herrn zu lieben
wenn er mich nicht liebte.
Nur wer geliebt wird
kann die Liebe ermessen.
Ich küsse den Geliebten
und ich werde von ihm geliebt.
Wo seine Ruhestatt ist,
da weile auch ich.
Dem Geliebten bin ich vermählt
da der Liebende den Geliebten gefunden.

Digitized by Google

Nur orientalische Phantasie kann sprechen, wie es in der schönen Kranzode geschieht:

Der Herr ist auf meinem Haupte wie ein Kranz
von dem ich mich nicht trennen werde.
Geflochten ist mir der Kranz der Wahrheit
deine Zweige sind auf mir gesproßt.
Denn du gleichst nicht einem vertrockneten Kranze
der nicht sproßt
sondern du bist lebendig auf meinem Haupte
und wächst auf mir.
Deine Früchte sind voll und reif
angefüllt mit deinem Heil.
Hallelujah.

Der Zusammenhang der Oden „Salomons" mit jüdischer Dichtung ist unbestritten. Ohne eigentlich zu zitieren, redet und denkt der Verfasser in biblischen Worten und Bildern. Und doch sind die Lieder vom Geiste des Christentums durchtränkt, der jene starke Verinnerlichung hervorgebracht, der den Beziehungen zwischen Gott und Mensch jene mitreißende Innigkeit gegeben hat, von der jede Ode Zeugnis ablegt, jene Innigkeit, die den Beglückten zum Liede, zu Jubel, Dank und Preis geradezu zwingt, und die auch den etwa konventionellen Formen und Redewendungen einen ganz neuen Inhalt, einen wohltuend warmen Ton verleiht. Freilich ist das Christentum der Oden für uns noch rätselhaft. Mit der gemeinchristlichen Kirche werden sie wohl nichts zu tun haben; es handelt sich bei ihnen um einen Sondersproß am Baume des ältesten orientalischen Christentums. Das ist nicht gleichgültig zu wissen, denn wir können mit Sicherheit sagen, daß es die „Häretiker" und vor allem die Gnostiker gewesen sind, von denen der Hauptanstoß zu einer neuen Art von Hymnodik ausgegangen ist, zu einer Hymnodik, die, ohne sich an die Ketten der hergebrachten religiösen Dichtung und an die Zentnerlast des traditionellen Gedanken- und Formelgutes zu binden, dem religiösen Erlebnis einen unmittelbaren, frisch sprudelnden, modernem Empfinden zusagenden, auf das Ohr klangschön wirkenden, von der poetischen Formensprache des sonstigen Lebens nicht abbiegenden Ausdruck zu geben versuchte. Diese Tendenz ist in den Oden Salomons mit Händen zu greifen. Wenn wir uns, von den wirklichen Reminiszenzen einmal abgesehen, allgemein an die Dichtung der Juden erinnert fühlen, so beruht das

Digitized by Google

wohl auf einer Beschränktheit des Blickes, indem wir als jüdisch ansehen, was überhaupt allgemeinsemitische Art der Dichtung ist. Wir lernen erst allmählich, die jüdische Dichtung aus dem großen Kreis der allgemeinsemitischen verstehen. Und was uns bei den Juden als sakrale Dichtung erscheint, braucht sich seiner Form nach von der profanen nicht zu unterscheiden. Sind doch die Dichtungen des Hohen Liedes, in die so viel hineingeheimnißt worden ist, zum Teil profane Liebes- und Hochzeitslieder.

Jedenfalls haben die christlichen Gnostiker mit aller Bewußtheit und aller Konsequenz danach gestrebt, die religiösen Dichtungen in die umlaufenden, dem Volke ganz bekannten und liebgewordenen profanen oder heidnischen Liedformen zu kleiden. In den apokryphen Thomasakten findet sich ein berühmtes, syrisch in einem sechssilbigen Metrum verfaßtes Lied, das Brautlied. Man kann mit aller Bestimmtheit sagen, daß diese Dichtung ursprünglich ein profanes Hochzeitslied war, das, allegorisiert, und zwar auf die personifizierte Weisheit Gottes als Braut, und durchtränkt mit mancherlei Spekulationen, schließlich dem Apostel Thomas zum Vortrag beim Symposion in den Mund gelegt ist:

Das Mädchen ist des Lichtes Tochter
Es ruht auf ihr der Könige stolzer Glanz
Ergötzend ist ihr Anblick
In strahlender Schöne erglänzt sie
Ihre Gewänder gleichen Frühlingsblumen
Lieblicher Wohlgeruch entströmt ihnen
Ihr zu Häupten thront der König
Und nährt, die unter ihm wohnen, mit Götterspeise
Wahrheit ruht auf ihrem Haupte
Freude erzeigt sie durch ihrer Füße Bewegung
Ihr Mund ist geöffnet und gar schicklich
Läßt sie durch ihn all Loblieder hören
Ihre Zunge gleicht dem Türvorhange
Der für die Eintretenden zurückgeschlagen wird
Ihr Nacken steigt gleich Stufen auf
Ihn schuf der erste Weltbaumeister
Ihre beiden Hände deuten verkündend auf den Chor der glücklichen Aeonen
Ihre Finger auf die Tore der Stadt

Digitized by Google

Ihr Brautgemach ist licht
Von Balsam duftend und jeglichem Wohlgeruch.
(Übersetzt von R. Rabe)

Aus diesen Anfangsversen grüßt den Hörer sogleich der bilderfrohe Zauber orientalischer Rede, und es fällt auch sofort eine in der ganzen Art des Liedes enge Verwandtschaft mit den Oden Salomons auf, die doch ganz gewiß im Gegensatz zum Brautliede von vornherein als religiöse Lieder konzipiert und empfunden sind.

Diese in modernes, unmittelbar ansprechendes Gewand gekleidete Hymnodik haben die christlichen Gnostiker also mit großer Liebe und Begeisterung gepflegt. Bedeutende Lehrmeister und Sektenstifter wie Basileides und Valentinos haben als wirkliche Dichter Geltung gehabt. Vor allem ist uns die reiche und äußerst glückliche dichterische Betätigung des Syrers Bardesanes aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts bekannt. Er hat mit seinen syrisch und in modernen Rhythmen gedichteten Hymnen, die mit gefälligen, einschmeichelnden, ins Ohr fallenden Melodien versehen waren, außerordentlich starken und nachhaltigen Eindruck gemacht. Die Polemik der Großkirche gibt die Schönheit und Süße seiner Lieder, wenn auch unter groben Beschimpfungen, unumwunden zu. Als die Orthodoxen zweihundert Jahre später die lange leidenschaftlich bekämpfte Richtigkeit seines Prinzips zugeben mußten, übernahmen sie die bardesanischen Lieder samt ihren Melodien und halfen sich mit Unterlegung anderer Texte. Die Häretiker stehen hier offensichtlich in einer festen Tradition, die auch noch lange wirksam geblieben ist. Noch Areios, der Erzketzer, hat in richtiger Würdigung der Empfänglichkeit der Massen für Liedformen und Melodien, wie sie aus dem täglichen Leben geläufig waren, Hymnen nach der Weise der Schiffer-, Müller- und Marschlieder gedichtet und komponiert, also genau wie heute die Heilsarmee. Er hat griechisch gedichtet und griechische Lieder nachgebildet. So haben natürlich auch schon vor ihm die Gnostiker im allgemeinen in der Sprache und den Liedformen der griechischen Weltkultur gedichtet. Daß sie im Orient, in Ländern, die wie Syrien immer eine starke kulturelle Eigenart behalten haben, auch die einheimischen Lieder und Melodien, wie wir sahen, zum Vorbild nahmen, tut dem keinen Abbruch.

Wir kommen damit an den Kernpunkt des Problems heran, das Verhältnis der christlichen Hymnen zur Poesie der griechisch sprechenden, schreibenden, dichtenden Umwelt. Die Christen haben sich zunächst ganz

Digitized by Google

eng an das jüdische Lied angeschlossen. Das lag an ihrem Werdegang und an ihrer zum Haß gesteigerten Abneigung, mit der heidnischen Umwelt und erst gar mit deren Kult Berührung zu haben. Aber die neue Religion entwuchs dem Judentum schnell, und in je weiterem Maße sie unter den Heiden des hellenistischen Weltreiches Fuß faßte, um so mehr mußte sich die Feindschaft zur umgebenden Kultur mildern, um so mehr wurde sie gezwungen, auch dem Ausdruck gesteigerter religiöser Empfindung eine Form zu gestatten, die der Denk- und Sprechweise des Milieus entsprach, dem die meisten Anhänger entstammten. Man kann ohne weiteres postulieren, so sehr es bisher von Theologen auch geleugnet wurde, daß es bei den Hymnen eine Entwicklung gegeben haben muß, wie sie seit einiger Zeit in Spuren bei den Gebeten nachzuweisen ist. Da ist es so weit gegangen, daß im dritten Jahrhundert ein Gebet, das uns zufällig anderswo einwandfrei als durchaus heidnisch bezeugt ist, ohne weiteres in einer christlichen Gebetsammlung erscheint. So weit ist damals schon der Ausgleich religiöser Ideen, Bilder, Motive, religiöser Redeweise gediehen.

Der Anreiz, auf den christlichen Hymnus die Formen des heidnischen Liedes anzuwenden, war gewiß recht groß. Wir können nämlich gerade in der Kaiserzeit für die griechisch-römische Welt eine immense Zunahme religiöser Poesie erschließen. Es hat richtige Gilden von Hymnensängern gegeben. Das hängt mit der erstarkenden Religiosität und Verinnerlichung jener Tage zusammen. Seit die orientalischen Religionen in den Mittelmeerländern wie in einem Staubecken zusammenflossen und dort überall das religiöse Leben aus seiner Erstarrung rissen, erfuhr auch die Hymnodik reiche Belebung. Mit den orientalischen Gottheiten zieht das schwungvolle, inbrünstige orientalische Preislied ein, anderseits werden jetzt sogar orientalische Gottheiten wie etwa die Isis in der traditionellen griechischen Hymnenpoesie gefeiert. Leider sind unsere Verluste ungeheuer. Was uns Inschriften und Papyri wiedergeben, ist, so freudig wir uns auf jeden Fetzen stürzen, nur kümmerlicher Ersatz. Daß uns einmal eine ganze Sammlung wie die wohl als Choralbuch einer Gemeinde gedachten orphischen Hymnen erhalten ist, bildet eine besonders wertvolle Ausnahme. Von der Freude am Hymnus, in dem die religiöse Erregung der Zeit ihren Ausdruck findet, ist die heidnische Gnosis ebensogut ergriffen wie etwa der Platonismus, dessen Vertreter ganz im Geiste und in der Sprache ihrer Zeit Hymnen verfaßt haben. Wir erkennen deutlich einen großen, breiten Strom, von

Digitized by Google

dem, wie uns die Zauberpapyri lehren, auch die hymnodischen Produkte getragen werden, die unter der Schwelle der Literatur bleiben.

Daß das Christentum, trotz seiner Abneigung gegen die Berührung mit heidnischem Wesen namentlich im Kult, auf die Dauer von dieser Art des religiösen Ausdrucks nicht unberührt bleiben konnte, ist selbstverständlich. Der Einfluß der Umgebung war auch in diesem Punkte nicht auszuschalten. Wie allerdings im einzelnen der Prozeß des Angleichens vor sich gegangen ist, können wir nicht mehr feststellen. Ohne Reibung, ohne Reaktion gegen die moderne, die heidnische Art des religiösen Liedes wird es gewiß vielerorts nicht abgegangen sein. Klemens von Alexandreia zum Beispiel, der schon so tief von hellenischem Geiste durchtränkt ist, muß gelegentlich noch gegen die Christen zu Felde ziehen, die sich, wie er sagt, die Ohren gegen den Rhythmus und die Melodie der Hellenen verstopfen wie weiland die Genossen des Odysseus gegen den Gesang der Sirenen.

Die christlichen Gnostiker, auf die wir jetzt wieder zurückkommen, haben nach ihrer ganzen Einstellung in dieser Hinsicht von vornherein keine Hemmungen zu überwinden gehabt. Glücklicherweise besitzen wir wenigstens noch Spuren ihrer einstmals außerordentlich reichen Dichtung, wiewohl ihre streitbaren Bekämpfer gründlich für Ausrottung auch dieser Äußerungen häretischen Denkens gesorgt haben. Da hat uns zum Beispiel Hippolytos in seiner Streitschrift ein Stück aus einer „Psalm" genannten Dichtung des Valentinos in griechischer Sprache überliefert. Es ist rein lehrhaften Charakters und legt ganz im Sinne der Gnosis dar, wie aus dem Bythos, dem Abgrund, und der Metra, dem Urschoß, alles hervorgeht, und wie in der einheitlichen Welt alles in Stufenreihen voneinander abhängt. Das Lied ist in einem uns sehr wohl bekannten Versmaß daktylischen Grundcharakters verfaßt, das, nach unseren zufälligen Belegen zu schließen, damals beliebt und volkstümlich gewesen sein muß:

Alles sehe ich am Äther hangen
Alles schau vom Pneuma ich getragen:
An der Seele, schau ich, hängt der Körper
Von der Luft die Seele wird umfangen
Und die Luft hinwieder hängt am Äther.
Aus dem Abgrund quellen auf die Früchte
Aus dem Schoße quillt hervor das Leben.

Der Hymnus, sahen wir schon zu Anfang, kann leicht etwas Lehrhaftes

Digitized by Google

bekommen. Das ist uns auch aus der Geschichte des modernen Kirchenliedes, besonders des evangelischen, sattsam bekannt. Wir erkennen nun, daß die Gnostiker sehr geschickt die volkstümlichen Weisen benutzt haben, um durch sie ihre Lehren zu verbreiten und einzuprägen. Das ist nicht etwa eine für Valentinos charakteristische vereinzelte Erscheinung. Auch der berühmte Hymnus der Naassener enthält nicht nur ganz deutlich zu Anfang, sondern überhaupt in seinem gesamten Inhalt eine lehrhafte Darlegung, eine knappe Zusammenfassung der Grundgedanken der Gnosis: Die Seele irrt auf Erden umher gleich dem vom Tode gehetzten Wilde, bis Jesus sich zu ihr herabläßt und ihr durch die Gnosis Befreiung bringt. Das wird mit packender Anschaulichkeit geschildert. Von der, soweit man nach dem abgerissenen Fragment urteilen kann, etwas trockenen Lehrform des valentinischen „Psalms" spürt man hier nichts:

Urprincipium aller Dinge, erster Grund des Seins und Lebens
ist der Geist
Zweites Wesen, ausgegossen von dem ersten Sohn des Geistes,
ist das Chaos
Und das dritte, das (von beiden Sein und Bildung) hat empfangen,
ist die Seele
Und sie gleicht dem scheuen Wilde
Das gehetzt wird auf der Erde
Von dem Tod, der seine Kräfte
Unentwegt an ihr erprobet.
Ist sie heut im Reich des Lichtes
Morgen ist sie schon im Elend
Tief versenkt in Schmerz und Tränen . . . .
Und im Labyrinthe irrend
Sucht vergebens sie den Ausweg.
Da sprach Jesus: Schau', o Vater
Auf dies heimgesuchte Wesen
Wie es fern von Deinem Hauche
Kummervoll auf Erden irret
Will entfliehn dem bittren Chaos
Aber weiß nicht, wo der Aufstieg.
Ihm zum Heile sende, Vater
Mich, daß ich herniedersteige
Mit den Siegeln in den Händen

Digitized by Google

Die Äonen all durchschreite
Die Mysterien alle öffne
Götterwesen ihm entschleire
Und des heil'gen Weg's Geheimnis
— Gnosis nenn ich's — ihm verkünde.

(Übersetzt von Harnack)

Wir haben glücklicherweise genug Beispiele aus verschiedenen literarischen Höhenlagen vom Götterhymnus bis herunter zum Seemannslied zur Hand, um zu zeigen, daß dieses Lied im geläufigsten Metrum der Kaiserzeit, in Anapästen nämlich, verfaßt und daß die bestimmte Art der hier verwandten Anapäste volkstümlich gewesen ist. Der Naassenerhymnus in seiner Vereinigung von lehrhafter und dabei doch ergreifender und packender Darlegung, wahrhaft poetischer Diktion und volkstümlichem Versmaß kann uns trefflich die Eigenart gnostischer Liedkunst veranschaulichen und ist wohl geeignet, uns für viel Verlorenes Ersatz zu leisten. Es ist begreiflich, daß die in der dichterischen Produktion ungehemmten Häretiker mit solchen Liedern ein vorzügliches und für die orthodoxe Richtung höchst gefährliches Propagandamittel in Händen hatten.

Das hat die Orthodoxie, die der modischen Art des religiösen Liedes von vornherein nicht sonderlich freundlich gewesen sein wird, nun vollends in Harnisch gebracht und die Reaktion auf den Plan gerufen, die sich, um die Verführung durch die nach außen gefälligen, innen aber ihr giftig dünkenden Gesänge zu verhüten und dem Christentum um jeden Preis auch in den Liedern eine von allem modischen und profanen Geklingel und ethnischer Verworfenheit freie σεμνότης zu sichern, grundsätzlich auf die in den kanonischen Schriften des Alten und Neuen Testamentes enthaltenen Lieder zurückzog und daneben alles andere restlos verpönte. Das war natürlich töricht, und an ihrer Torheit ist diese Richtung denn auch bald zugrunde gegangen. Die Großkirche mußte schließlich einlenken und der naturnotwendigen Dichtung in der Formensprache der heidnischen Welt ihre freie Entwicklung lassen. Das geschah zuerst im Osten, wo ein stärkerer religiöser Impuls, größere Leidenschaftlichkeit herrschte. Von dort hat es Ambrosius mit in den Westen gebracht, und das war die Stunde der Wiedergeburt der christlichen Poesie im Abendlande und damit die Geburtsstunde aller späteren abendländischen Poesie überhaupt.

Inzwischen hatte freilich der Biblizismus, wie man die Reaktion der Zeloten zu nennen pflegt, mit bilderstürmerischem Radikalismus gewirkt.

Digitized by Google

Es war wie eine Frostnacht, die über die Frühlingsblüten christlicher Hymnodik dahingegangen war und schonungslos alles zerstört hatte. Die Vertilgung war so gründlich geschehen, daß die frühchristliche Hymnodik überhaupt fast ganz verschollen war und man sogar ihre Existenz leugnen konnte. Zum Glück können wir uns aber doch noch wenigstens eine Ahnung des verlorenen Schatzes verschaffen. Da ist zum Beispiel ein im Metrum höchst interessantes Abendlied, das bereits der große Basileios im vierten Jahrhundert als sehr alt erwähnt und das noch heute in der Liturgie der orientalischen Kirche verwandt wird. Es ist in der Tat sehr alt. Nur weil es schon sehr früh einen festen Platz in der Liturgie gehabt hat, kann es überhaupt der Reaktion entgangen sein:

Freundlich Licht der heiligen Glorie
Deines ewigen Vaters droben
In den seligen Himmelshöhn
Jesu Christ!
Bei der Sonne Untergang
Da wir schaun das Abendlicht
Preisen wir den Vater, Sohn
Und des Gottes heiligen Geist.
Dir gebührt's, daß immerdar
Wir in Ehrfurcht benedeien
Gottes Sohn, dich, Lebenspender
Und so huldigt dir die Welt.

Es ist also ein Lied auf den Christos als Licht- und Lebenspender, der ja schon im Proömium des Johannesevangeliums so erscheint. Als das wahre Licht, die wahre Sonne ist er in der Morgenfrühe angerufen worden: das wissen wir aus dem berühmten Briefe des Plinius an Trajan. Da lag es nahe, daß man ihn auch wieder anrief, wenn die Sonne untergegangen war und die grausige Finsternis der Nacht durch das wohltätige künstliche Licht erhellt wurde. Wir kennen aus späterer Zeit eine lebendige Schilderung der kultischen Abendfeier, bei der plötzlich alles in hellem Lichte erstrahlt und ein Hymnus wie dieser sehr wohl vorgetragen sein kann. Dieses urchristliche Abendlied mutet an wie ein Vorläufer des schönen Eichendorffschen Nachtgrußes, der jetzt den Höhepunkt in Pfitzners Kantate Von deutscher Seele bildet:

Weil jetzo alles stille ist
Und alle Menschen schlafen

Digitized by Google

Mein' Seel' das ewige Licht begrüßt
Ruht wie ein Schiff im Hafen.

Der „Pädagoge", die Unterweisungsschrift für die Adepten, die Klemens von Alexandreia verfaßt hat, führt als Anhang ein Preislied auf Christus. Zweifel an der Autorschaft des Klemens sind unbegründet. In dem Hymnus bringen die Kinder, das sind die in den Glauben frisch Eingeführten, Christus als ihrem Geleiter, als dem guten Hirten, der seine Schäflein sicher führt, begeisterten Dank für die Errettung aus dem Meere der Bosheit, für die Sättigung mit der geistigen Milch der Gnade und Offenbarung, für die Lehre vom Leben:

Du Zügel fahriger Rosse
Flugsicherer Vögel Schwinge
Der Schiffe verläßliches Steuer
Du Hirte der Königslämmer!
Deine Kindlein schlicht
Versammle um dich
Zu heiligem Lob
Zu lauterem Preis
Aus arglosem Mund
Auf Christus, den Führer der Kinder.
Du der Gläubigen Fürst
Du des Vaters des Höch-
sten allmächtiges Wort
Du der Weisheit Vogt
Und du ewiger Trost
In des Lebens Qual
O Jesu, du Heiland
Des Menschengeschlechts!
Du der Pflüger, der Hirt
Du das Steuer, der Zaum
Der die fehllose Schar
Du himmlisch beschwingst
Der als Fischer ins Netz
Aus der Bosheit Meer
Die Geretteten bringt
Der die Fische rein
Aus feindlicher Flut

Digitized by Google

Mit süßem Leben du lockest:
Führ' heiliger Hirt
Deine geistigen Schafe, geleite
Du König die schuldlosen Kinder.
Die Spuren des Herrn
Sind himmlischer Weg.
Stets quellendes Wort
Unermess'ner Äon
Du ewiges Licht
Des Erbarmens Born
Der die Tugend du wirkst
In den Gläubigen, die
Durch ehrbares Tun
Ihren Gott benedei'n:
Herr Jesu Christ
Du himmlische Milch
Die der süßen Brust
Der göttlichen Braut
Dem Gnadenborn
Deiner Weisheit entquillt. —
Wir Säuglinge nun
Die mit kindlichem Mund
Ihre Speisung empfah'n
Die sich nähren vom Trank
Pneumatischen Tau's
Aus geistiger Brust:
Laßt uns schlichtes Lob
Laßt uns lauteren Preis
Als schuldigen Dank
Ihm singen zumal
Der das Leben gelehrt
Dem Könige Christ
Laßt geleiten uns schlicht
Das mächtige Kind.
Ein Friedenschor
Sind die, so in Huld
Von Christus gezeugt.

Digitized by Google

Drum erlesene Schar
Die verständigen Sinn's
Laßt uns preisen zumal
Den Friedensgott.

In diesem Hymnus wird also für die Unterweisung, die Offenbarung gedankt. Das ist ein in der Offenbarungsliteratur aller Zeiten feststehendes Motiv. Die schwungvolle Art des Lobpreises ist hier schon mit der Gattung gegeben. Bei Klemens erhebt sich die Glut zu einer erstaunlichen Stärke, die deutlich den Orientalen verrät. Es drängt sich mit überraschender Kühnheit der Phantasie Bild an Bild in atemloser Folge. Ein eigentümlicher Schwung, ein hinreißender Rhythmus durchzieht das Ganze. Dieser Eindruck atemloser Begeisterung wird noch erhöht durch das Metrum. Ganz kurze anapästische Zeilen reihen sich fast ununterbrochen aneinander. Nur zuweilen wird durch eine Variation dem Ohre, das unter der Monotonie der kurzatmigen Verse schon zu ermüden beginnt, etwas Ruhe gewährt. Aber sofort beginnt dann wieder der atemlose Rhythmus. Klemens dichtet ganz in der Art seiner Zeit, die nicht nur überhaupt Anapäste, sondern auch gerade Kurzzeilen aller Art bevorzugt. Es läßt sich ferner Zeile für Zeile nachweisen, daß seine Diktion durchaus die der griechischen höheren Lyrik und im besonderen der griechischen Hymnodik ist. So wurzelt der Hymnus mit seinem Inhalt, dem Preise der Eigenschaften des Gottes in den, gelegentlich bizarren, Arabesken bildlicher Rede im Orient; formal aber steht er durchaus in lebendiger griechischer Tradition, ist ganz das Spiegelbild der religiösen Lyrik der heidnischen Umwelt. An diesem Einzelfalle läßt sich also mit aller Deutlichkeit nachweisen, wie das im Orient wurzelnde Christentum in die griechische Kultur hineingewachsen ist.

Immerhin ließe sich die Bedeutung dieses Hymnus dadurch abschwächen, daß man geltend machte, er habe doch wohl nur eine Buchexistenz geführt (die ihn übrigens allein vor dem Zugriff der Reaktion geschützt haben kann). Da hat uns vor kurzem zum Glück in Oxyrhynchos der gütige Boden Ägyptens einen neuen Beweis für die Existenz christlicher Hymnen mit antiker Formengebung geschenkt. Auf einem Papyrusfetzen mit einer Getreiderechnung aus dem dritten Jahrhundert hat sich der begeisterte Schluß eines echten Hymnus in einem leider in Einzelheiten nicht sicher definierbaren anapästischen Metrum gefunden. Das Lied scheint beträchtliche Länge gehabt zu haben. Der Sinn des Bruchstückes ist klar: der ganze Kosmos, Gottes Engelmächte, die leuchtenden Sterne

Digitized by Google

und rauschenden Ströme sollen sich am Lobpreis beteiligen, wahrscheinlich zu einem grandiosen Unisono. Die letzten Zeilen lauten:

Während wir den Vater preisen
Und den Sohn und heiligen Geist
Sollen alle Engelheere
Respondieren: Amen Amen.
Macht und Ruhm
Dem allein'gen Spender alles Guten.
Amen Amen.

Es muß ein schöner, rauschender Hymnus gewesen sein, von dem uns ein gütiges Geschick wenigstens diesen Fetzen des Schlusses erhalten hat. Wir ahnen mit großem Bedauern, was alles uns verloren gegangen ist, müssen aber schon dankbar sein, daß wir wenigstens den Gang der Entwicklung haben zurückgewinnen können.

Nun bleibt noch eine wichtige, freilich in manchen Punkten einstweilen schwer zu beantwortende Frage übrig, die nach dem Vortrag der Hymnen.

Wie die Prosahymnen vorgetragen worden sind, wissen wir nicht. Zunächst ist der Text natürlich feierlich rezitiert worden. Das kam bei der Eigentümlichkeit des antiken Vortrags leicht einer Art Singen gleich. Und dieses Singen ist möglicherweise bald als eine sakrale Melodie festgehalten worden. Die Praxis der Juden wird stark eingewirkt haben. Diese hatten, wie es scheint, ein besonderes musikalisches, ein kantillierendes Formprinzip, das ihnen das Singen von Texten ungleicher Silbenzahl nach derselben Melodie ermöglichte, wie es noch heute in der katholischen Kirche beim Psalmodieren gebräuchlich ist. Aber hier ist noch alles problematisch. Den Eindruck vom Vortrag eines Prosahymnus macht man sich am besten an der Präfation der Messe, jenem Muster des feierlichsten Prosahymnus, das in seinem Kern bis auf die Urzeit zurückreicht und in dessen Vortrag sich alte, erstarrte Tradition spiegeln wird.

Auf etwas festerem Boden stehen wir bei den nach griechischem Muster geformten metrischen Hymnen. Sollte das Preislied des Klemens auch wirklich nur eine Buchexistenz geführt haben, singbar war es in jedem Falle. Zweihundert Jahre später hat Synesios in genau derselben Art wie Klemens gedichtet und er hat seine Lieder zweifellos zur Kithara gesungen. Die antike Notenschrift ist für uns lesbar, und so kennen wir unter anderem die Melodie dreier heidnischer Götterhymnen der klemen-

Digitized by Google

tinischen Zeit, die gleichfalls in Anapästen, wenn auch etwas längeren Zeilen als bei Klemens, gedichtet sind. Die heidnischen Kulthymnen hatten uns bisher den Eindruck vom Gesang der christlichen metrischen Hymnen zu vermitteln. Der musikgeschichtlichen Forschung war sogar der überraschende Nachweis geglückt, daß der kirchliche Gesang des Mittelalters, wie er bis heute fortklingt, eine direkte Fortsetzung des antiken sei. Mit dem Fund von Oxyrhynchos aber, der neben dem Text die Gesangnoten enthält, brauchen wir keinen Umweg mehr, klingt vielmehr der Gesang der Christen für uns in frischer Unmittelbarkeit wieder. Und die schöne Melodie dieses Hymnus ist griechisch, wie griechisch sein Metrum ist.

Die genannten drei heidnischen Kulthymnen der klementinischen Zeit sind, wenn die Begleitmusik auch verloren ist, genau wie später die christlichen Hymnen des Synesios zur Kithara gesungen worden, dem Musikinstrument, das in der Kaiserzeit so gebräuchlich war wie in der Renaissance die Laute, bei uns das Klavier. Die Begleitmusik können wir uns noch nicht so gut zum Klingen bringen wie den antiken Gesang. Erst seit ganz kurzer Zeit, seit einem Berliner Papyrus, der neben den Vokal- auch die Instrumentalnoten beigeschrieben hat, ist uns Art und Wirkung dunkel vorstellbar. Jedenfalls: hat Klemens in den Rhythmen der heidnischen Umwelt gedichtet und hat er sein Gedicht singen können, wie es zu seiner Zeit Brauch war, dann war er auch in der Lage, dazu die übliche Begleitung zu verwenden. Wie man früher die Existenz der griechisch-metrischen Hymnen geleugnet hat, so hat man auch unter falscher Verallgemeinerung einiger Zeugnisse behauptet, die Christen hätten ohne weiteres jedes Instrument verpönt. Dem ist sicherlich nicht so. Es wird nur die, freilich auch außerordentlich ausschweifende, Instrumentalmusik verpönt worden sein, wie sie im Theater, namentlich bei den Pantomimen gebräuchlich war, ferner das für den heidnischen Kult typische Instrument, die Flöte. Sonst werden aber die Christen sich nicht nur in ihrem Privatleben, sondern auch bei Zusammenkünften der Instrumentalmusik bedient haben. Beim eigentlichen Kultgottesdienst ist das freilich weniger wahrscheinlich.

Von der puritanischen Schlichtheit des christlichen Liedes, die man uns bislang hat glauben machen wollen, kann also gar keine Rede sein. Wir stoßen auf denselben hohen Stand der Gesangspflege wie beim heidnischen Liede. Und das erlaubt einen Rückschluß auch auf die Instrumentalbegleitung.

Digitized by Google

Den Christen galt die Lob- und Danksagung als das beste und einzige Opfer, das der Mensch seiner Gottheit darbringen kann. So hat die ungewöhnliche Stärke des religiösen Erlebnisses, die alles schmelzende Glut religiöser Empfindung dem Hymnus allgemein eine Bedeutung verliehen, die wir uns in ihrer Größe kaum vorstellen können. Da war es von vornherein ein unerträglicher Gedanke, daß sich der Hymnus in die Fesseln des synagogalen Brauches hätte schlagen lassen. Gewiß, die Bindung durch das Judentum war stark, so stark, daß sie noch heute nicht aufgegeben ist. Aber wir wissen jetzt, daß dies allein den Christen des griechisch sprechenden Weltreichs nicht hat befriedigen können. Wenn die Begeisterung, das überwallende Gefühl nach einem ädaquaten Ausdruck drängt, dann formen sich dem Christen die Worte nach der Weise der hellenischen Dichtung. Wenn er besonders feierlich, besonders flehend seine Stimme zu Gott erhebt, wenn er zu seinem Gotte singt, dann strömt von seinen Lippen das Melos der Hellenen.

Digitized by Google

DAS ÄLTESTE DENKMAL DER CHRISTLICHEN KIRCHENMUSIK

VON

HERMANN ABERT

Die Hymnendichtungen des frühen Christentums — Zeugnisse eines aufs höchste gesteigerten religiösen Empfindens, die oft genug aus verzückter Improvisation hervorgegangen sein mögen — haben von jeher im Leser die Frage nach der mit ihnen verbundenen Musik wachgerufen. Denn daß diese Dichtungen, von denen manche an und für sich schon den Eindruck einer fast nur zufällig nicht Ton, sondern Wort gewordenen Musik machen, auch gesungen worden sind, scheint doch so gut wie sicher zu sein. Allerdings darf man dabei nicht vergessen, daß das Altertum mit dem Worte Gesang eine weit allgemeinere Vorstellung verband als wir Modernen. Nicht nur die Griechen, auch die Juden kannten alle Arten des Gesanges von der einfachen psalmodischen Form der feierlich rezitierten Texte an über das metrisch gegliederte Lied hinweg bis zur frei schweifenden Melismatik. Alle diese Ausdrucksformen hat die mittelalterliche Kirche in ihren liturgischen Gesang übernommen und großenteils bis auf heute lebendig erhalten, während die Entwicklung des weltlichen Gesangs, vor allem unter germanischen Einflüssen, ganz andere Wege eingeschlagen hat.

Über den einzelnen Phasen dieses Übergangs von der Antike zur Musik der mittelalterlichen Kirche schwebt freilich auch heute noch tiefes Dunkel. Weder im Altertum noch vollends in der werdenden christlichen Kirche hat der Musikalienhandel im heutigen Sinn eine nennenswerte Rolle gespielt. Für gewöhnlich wurden die Tonstücke durch mündliche Überlieferung von Geschlecht zu Geschlecht weiter vererbt, und zum Notenbilde griff man nur, wenn, wie zum Beispiel bei den delphischen Apollonhymnen, ein besonders feierlicher Anlaß vorlag oder sonst ein persönlicher Grund einen Musiker oder Laien zur Aufzeichnung eines bestimmten Stückes bewog. Das ist der Hauptgrund, warum wir

Digitized by Google

heute so blutwenig Denkmäler der antiken Musik besitzen und uns von dieser einst so hoch gepriesenen Kunst nur eine schattenhafte Vorstellung machen können.

Besonders schlimm sind wir in dieser Hinsicht mit der frühesten christlichen Kirchenmusik daran. Wir wissen zwar, daß im Gottesdienst schon der ältesten Gemeinden der Gesang eine große Rolle spielte, wir kennen auch einzelne Texte von solchen Gesängen, wir wissen ferner Verschiedenes über die musikalische Tätigkeit des Ambrosius in Mailand und das Wirken der schola cantorum und das große liturgische Werk Gregors I. in Rom. Später stellen sich einzelne Musiktheoretiker ein, am spätesten die Tondenkmäler selbst, freilich in der Neumenschrift notiert, die zwar der Musikübung ihrer eigenen Zeit voll genügte, aber uns heute wegen ihrer Vieldeutigkeit andauernd vor die schwierigsten Probleme stellt.

Kein Wunder, daß angesichts dieser Sachlage fast in allen Fragen das letzte Wort der Hypothese blieb. Im Vertrauen auf den konservativen Sinn der katholischen Kirche suchte man den gesicherten Musikbestand späterer Jahrhunderte mit mehr oder weniger Vorsicht auch in früheren aufzuspüren und andererseits von dem allerdings sehr schwankenden Boden des Altertums aus in das Mittelalter vorzudringen. Aber gerade hier erhoben sich sofort die größten Schwierigkeiten, vor allem die Frage nach dem Anteil, der an der Herausbildung der christlichen Musik der antiken, heidnischen zufällt. An einen unmittelbaren Übergang der einen in die andere dachte man freilich nur kurze Zeit. Die Lücke zwischen beiden war doch zu groß, und daß mit der christlichen Musik etwas Neues auftrat, das fühlte man trotz der Unzulänglichkeit der Quellen deutlich heraus. Mit Recht vermutete man als die Heimat dieses Neuen den jüdischen Tempelgesang. Nichts war ja natürlicher, als daß die ältesten Christen sich auch musikalisch an das jüdische Vorbild anlehnten, und zwar an dessen einfachste Ausdrucksformen, die an ihre musikalische Bildung keine zu großen Ansprüche stellten. Einen größeren Aufwand an Kunst beim Gottesdienst verbot ja auch schon die weltabgewandte neue Lehre als solche. So nahm man zeitweise ganz allgemein die primitivste Form der Psalmodie, die die gesprochene Rede gerade noch in das musikalisch Bestimmbare erhob und eigentlich nur eine feierliche Art des Sprechens darstellte, als die älteste Form des christlichen Kirchengesanges an; griechische Einflüsse lehnte man dagegen, zum mindesten für die ersten sieben

Digitized by Google

Jahrhunderte, rundweg ab; erst nach dieser Zeit sei das rein melodische, den Griechen nachgebildete „Singen in Tonarten" in Aufnahme gekommen.

Das war eine echt rationalistische Konstruktion. Um das Jahr 700 hatte die antike Musik ihre Werbekraft längst eingebüßt; wie hätte man ihr da die Fähigkeit zutrauen dürfen, die christliche Kunst binnen kurzem so von Grund aus umzuwandeln? Ferner hatte man doch die zeitgenössischen Zeugnisse, besonders der Kirchenväter, stark unterschätzt. Gewiß stoßen wir da nicht selten auf heftige Angriffe gegen die heidnische Musik, deren verführerischen Reizen namentlich die Schwachen im Geiste nur allzu häufig unterlagen, und immer wieder wird darauf hingewiesen, daß die oberste musikalische Pflicht des wahren Christen das non voce, sed corde canere sei, damit der Hauptzweck aller Musikübung, die compunctio cordis, erreicht werde, jener Zustand bußfertiger Zerknirschung, der die Seele allein für die Aufnahme der göttlichen Heilswahrheiten empfänglich mache.

Und trotzdem erweisen sich die meisten und vor allem die bedeutendsten dieser Kirchenlehrer selbst als ausgezeichnete Kenner der geschmähten antiken Kunst, genau so wie die spätantiken Philosophen, mit deren gleichfalls stark asketisch gefärbter Musiklehre sie sich nahe berühren. Bei beiden aber gilt die Askese nicht der Musik als solcher, sondern nur ihrem Mißbrauch zu unsittlichen, rein sinnlichen Zwecken, und so sind ihre Philippiken gegen die Musik als das „Blendwerk der Dämonen" nichts anderes als der vernehmliche Widerhall des reißenden Verfalls der antiken Kunst, deren ethische Macht mehr und mehr hinter einem raffinierten äußeren Ohrenkitzel zu verschwinden drohte.

Und doch pflegt, wenn sich mit Macht ein neues künstlerisches Empfinden regt, von seinen Trägern der „Zerfall" der bestehenden Kunst in ganz besonders schwarzen Farben gemalt zu werden, wobei auch das noch vorhandene Gute und Lebenskräftige gleichfalls geleugnet wird. Die neuere Zeit kennt dafür verschiedene Beispiele, für die Antike lag eines in dem Kampf um die Zukunftsmusik des Timotheos von Milet und seiner Genossen im vierten Jahrhundert vor Christus vor. Auch am Ende des Altertums ist das von leidenschaftlichen Eiferern schon so oft prophezeite „Ende der Musik" nicht eingetreten. Gewiß hatte sich das musikalische Empfinden, und zwar lange vor der Entstehung des Christentums, der klassischen Zeit gegenüber entscheidend gewandelt,

Digitized by Google

und damit hatten viele von den alten Ausdrucksformen ihre lebendig zeugende Kraft verloren. Aber verdorrt war der alte mächtige Baum darum doch nicht, mochte er auch noch so viele faulen Früchte tragen; noch immer regten sich in ihm lebendige Säfte, die auch unter veränderten Umständen fähig waren, junge und gesunde Keime hervorzutreiben. Das lehrt gerade die frühe christliche Kunst.

Wenn diese überhaupt je einmal sich zu absoluter Primitivität bekannt hat, wozu das jüdische Vorbild an und für sich durchaus keinen Anlaß bot, so hat sie dieses Stadium sehr bald überwunden. Als der neue Glaube aus dem Schatten des Judentums heraustrat und seine Anhänger unter den Heiden des römischen Weltreiches suchte und fand, als ferner mehr und mehr auch die gebildeten Schichten in seinen Bannkreis traten, ließ sich die Beschränkung auf den jüdischen Stil, ob nun primitiv oder nicht, je länger je weniger aufrechterhalten. Wollte die junge Kirche auch musikalisch in die Weite wirken, so mußte sie sich der Tonsprache anpassen, die dem Empfinden dieser weiten Kreise entsprach. Diese Tonsprache aber war die griechische, mag sie im ersten Jahrhundert unter dem nivellierenden Einfluß des Hellenismus und des römischen Weltreichs auch noch so viele ungriechische, namentlich orientalische Züge in sich aufgenommen haben.

Schon diese Erwägungen führen uns also zu dem Ergebnis, daß für die älteste Entwicklung der christlichen Kirchenmusik die Frage nicht lauten kann: jüdisch oder griechisch? sondern allein: jüdisch und griechisch. Nebenbei bemerkt handelt es sich hier durchaus nicht um unvereinbare Gegensätze. Zwar sind die Griechen auch musikalisch niemals von den Juden abhängig gewesen, aber ihre Musik wurzelt doch so tief im Boden der orientalischen Kunst, daß sich parallele Erscheinungen dem Betrachter ohne weiteres aufdrängen.

Man hat darauf hingewiesen, daß der Hauptträger des griechischen Einflusses in der frühchristlichen Musik der Hymnengesang war. Obgleich seine dichterische Form ursprünglich die Prosa war, so ist er doch sicher Gesang gewesen, und zwar von jener beseelten, expressionistischen Art, die dem Morgenlande von jeher für derartige Stücke eigentümlich war. Schon sehr früh traten aber auch schon metrisch gegliederte Texte nach der Art der griechischen Poesie hinzu; denn auch diese wandte sich mit dem Erstarken des religiösen Gefühls mehr und mehr dem Hymnus zu und dieser rückte somit mehr und mehr zur Hauptform der volks-

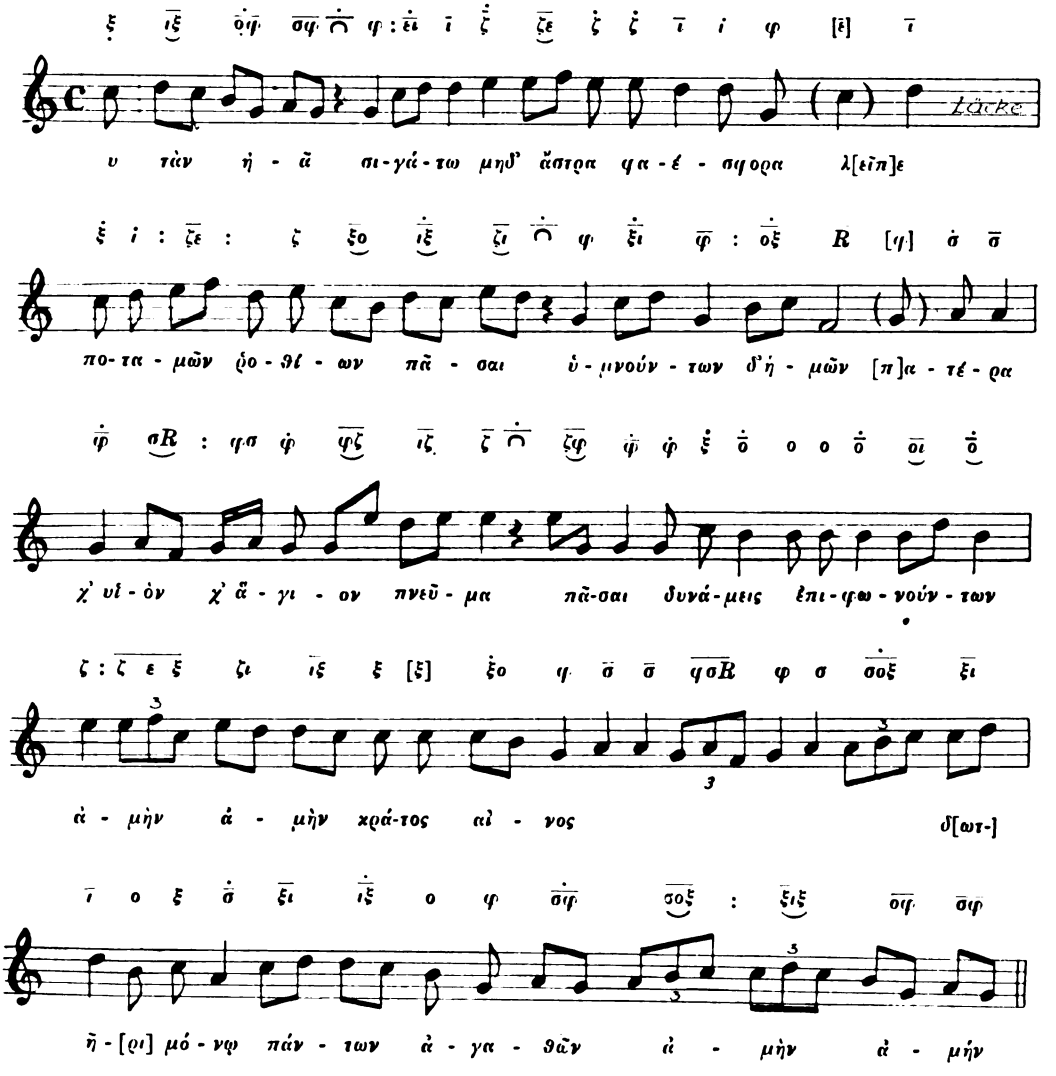
Digitized by Google

tümlichen religiösen Lyrik auf. Ja, wir begegnen schon in jener frühen Zeit einem Verfahren, dessen Werbekraft sich auch später immer wieder bewährt hat, nämlich der sogenannten Parodie: man nahm bereits erprobte und beliebte weltliche Volkslieder und legte ihnen geistliche Texte unter. Noch Areios, der Ketzer, hat dies getan. Wohl war eine solche volkstümliche Lyrik den führenden Kreisen der Kirche mehr und mehr ein Dorn im Auge, und von der Mitte des dritten Jahrhunderts ab begann ein scharfer Kampf gegen sie zu Gunsten der kanonischen Gesänge, der leider nur allzu erfolgreich war. Von dem ganzen reichen Hymnenbestand der ersten Jahrhunderte sind nur dürftige Reste auf uns gekommen, und die Musik schien bis vor kurzem unwiederbringlich verschollen.

Da glückte vor etwa fünf Jahren den beiden englischen Gelehrten Grenfell und Hunt bei ihren Ausgrabungen in dem mittelägyptischen Oxyrhynchos, denen die Altertumswissenschaft seit drei Jahrzehnten so viele wertvolle Schätze verdankt, ein unerwarteter Fund. Auf der Rückseite einer Getreiderechnung fand sich ein dem Ende des dritten Jahrhunderts nach Christus entstammendes Hymnenfragment samt seiner in antiker Notenschrift aufgezeichneten Melodie. Es ist das älteste Stück religiöser Tonkunst aus dem Bereiche des Christentums.

Gleich den meisten Resten der antiken Musik ist auch dieses Denkmal nur sehr lückenhaft erhalten. Es ist der Schluß eines größeren Hymnus und enthält die Aufforderung an die gesamte Kreatur, Gott den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist zu preisen. Er ist ganz in dem auch aus anderen Hymnen bekannten schwungvollen Stil gehalten und bringt sogar ein musikalisches Gleichnis: während wir Menschen den dreieinigen Gott feiern, sollen alle Kräfte der Schöpfung in gewaltigem Chor respondieren: „Amen, Amen, Macht, Preis und ... (nicht erhalten, weil offenbar der Wortlaut bekannt war) sei Gott dem einzigen Spender aller Güter". Hier scheint auf den responsorialen Gesang angespielt zu werden, wobei entweder der Menschheit die Rolle des Solisten und dem Kosmos die des Chores zufällt oder beide chorisch antiphonieren. Beide Arten bildeten schon früh den Grundstock des liturgisch-musikalischen Vortrags der Kirche.

Das Versmaß ist anapästisch, wie wir es auch in dem Hymnus am Schlusse des Paidagogos des Klemens von Alexandrien, sowie mehrere Male bei Synesios finden; offenbar lag, wenigstens für Ägypten, bereits eine fertige Tradition vor. Auch hierbei haben wohl die Griechen Pate

Digitized by Google

FRAGMENT EINES CHRISTLICHEN HYMNUS DES 3. JH. N. CHR.

Digitized by Google

Digitized by Google

gestanden, denn auch die drei sogenannten Hymnen des Mesomedes, die der Einleitung großer kitharodischer Soli dienten, bevorzugen gleichfalls das anapästische Maß.

Aber auch die Musik ist, von der Melopoiie bis zum äußeren Notenbild herab, unverfälscht griechisch. Die Oktavengattung ist die hypophrygische, also innerhalb der Grundskala ohne Vorzeichen, die der Einfachheit halber in der hier beigegebenen Reproduktion (Beilage 1) gewählt ist, die Skala g′ f′ e′ d′ c′ h a g. Grund- und Mittelton (Mese) ist c′, Hypate, mit der das Stück auch schließt, g. Die Schlußpartie von ἀγαθῶν an prägt mit ihrem Aufstieg von der Hypate zur Mese und ihrem Wiederabsinken zu ihr deutlich den Charakter der Tonart aus. Dem klassischen Griechentum galt dieser als dem des Phrygischen verwandt, also als enthusiastisch, aber mit einer Färbung ins Kräftige, Aktive.

Das ganze Gepräge der Melodie deckt sich derartig mit dem Wesen der griechischen Melopoiie, daß man zunächst an ein antikes Original denken möchte, dem erst später ein christlicher Text unterlegt worden wäre. Bei näherer Betrachtung zeigt sich freilich eine solche Einheit zwischen Wort und Ton, daß die Melodie nur zu diesem Text und zu keinem anderen komponiert worden sein kann. Man denke dabei nur an den ganz veränderten, weit erregteren Ton, der bei jener Amen-Responsion angeschlagen wird. Hier erreicht die Verzückung einen Grad, der auch in den erhaltenen Denkmälern der antiken Musik kein Seitenstück findet. Dieses Ausklingen in Melismen auf das Wort Amen scheint ebenfalls einem älteren Brauche zu entsprechen; aus späterer Zeit wird man an die zahlreichen Alleluia-Jubilationen gemahnt. Dagegen ist das Gesetz der delphischen Hymnen und des Paians im Berliner Notenpapyrus, daß die akzentuierte Silbe auch einen höheren Melodieton haben soll als die nicht akzentuierten Nebensilben, in unserem Hymnus nicht mit derselben Strenge durchgeführt, obwohl es auch hier noch deutlich zu verspüren ist. Aber der rein musikalische Ausdruck überwiegt mitunter bei dem Komponisten die Rücksicht auf den Text.

Im ganzen hat man den Eindruck einer Komposition, die zwar durchaus auf griechischem Boden erwachsen ist, aber doch das Wehen eines neuen Geistes verrät. Es liegt eine seltsame Unruhe in dieser Melodie, eine kaum gebändigte Erregung, die den heidnischen Tonstücken, soweit wir sie kennen, fremd ist. Allerdings gibt uns so wenig wie bei jenen das äußere Notenbild einen vollen Begriff davon, wie das Stück in Wirklich-

Digitized by Google

keit geklungen haben mag. Sicher war es von einem Saiteninstrument begleitet. Daraus ergibt sich, daß die strenge Verpönung aller Instrumente, die wir zur Genüge aus den Kirchenvätern kennen, wohl nur für die eigentliche Liturgie galt. Wo die Christen dagegen außerhalb ihrer in Wort und Weise den Griechen folgten, haben sie sich auch ihrer Instrumente bedient. Die Art dieser Begleitung ist in unserem Falle völlig problematisch. Haben die Christen auf die antike Heterophonie, das Umspielen der Gesangsmelodie durch das Instrument, verzichtet und sie einfach unisono mitgespielt? Gab es Zwischenspiele und dergleichen? Wir wissen es nicht.

Wohl aber wissen wir, daß der antike Sänger bei weitem nicht so streng an die Vorlage seines Komponisten gebunden war wie der heutige, daß man vielmehr von ihm ein heute ganz unbekanntes Maß von eigener schöpferischer Tätigkeit verlangte. Der Komponist gab nur ein Skelett des Werkes, das der Sänger durch alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel des melodischen Ausdrucks, vor allem durch eine blühende Melismatik zu wirklichem Leben zu bringen hatte. Es war eine unerschöpfliche Kunst der Improvisation, die bei jeder Wiederholung desselben Stückes immer wieder neue Gebilde schuf. Sicher müssen wir sie auch bei unserem Hymnus voraussetzen, so wenig wir sie im Einzelnen auch zu rekonstruieren vermögen. Ihre letzten Spuren dürfen wir vielleicht in den in unserem Denkmal reichlich vorkommenden Zeichen außerhalb der Noten erkennen, die zum Teil eben dem Vortrage gegolten haben mögen. Von ihnen bedeutet der einfache Strich (—) eine Länge, der halbe Kreis (⌒) eine Pause und der Bogen unterhalb einer Notengruppe (⌣) einen Bindebogen. Dagegen ist das System der einfachen und doppelten Punkte über und zwischen den Noten, das uns schon bei dem Berliner Papyrus so manches Rätsel aufgab, auch durch den neuen Fund noch keineswegs geklärt. Hinter den einfachen Punkten vermutet man Zeichen für die Arsis im orchestischen Sinn (Aufheben des Beines, Anspannung, schwere Zeit), die Bedeutung der doppelten bleibt nach wie vor dunkel.

Ist die Oktavengattung des Stückes das Hypophrygische, so ist dagegen sein „Tonos", das heißt seine Transpositionsskala, das Hypolydische, nach Riemann die Skala mit fünf Kreuzen, nach Bellermann die ohne jede Vorzeichnung. Es war die in jener späten Zeit besonders beliebte Stimmung. Der Takt wurde in der Antike nicht besonders bezeichnet; er ergab sich einfach aus dem Metrum des Textes, indem die

Digitized by Google

lange Silbe den doppelten Zeitwert der kurzen erhielt. Das mutet uns schematisch genug an. Aber wir sollten nie vergessen, daß die antiken Melodien das reiche Leben der dichterischen Metra widerspiegeln. Wenn im Altertum der Komponist die akzentuierten Silben fast immer durch einen höheren Ton vor den nichtakzentuierten auszeichnete, wenn ferner der Vortragende aus dem Stegreif dem Ausdruck bis in seine feinsten Schattierungen hinein nachging, so sind das Beweise genug dafür, daß der antike Musiker von einer so straffen und rohen Markierung des metrischen Schemas, wie sie heute noch auf manchen höheren Schulen gelehrt wird, weit entfernt war. Deshalb sind auch in der beigegebenen Wiedergabe die Taktstriche weggelassen worden. Denn gerade sie zwängen das freie und fein verästelte rhythmische Leben der antiken Gesänge in den weit gleichförmigeren Gang unserer modernen Rhythmik hinein, indem sie zur Hervorhebung der „guten" Taktteile verführen und so das metrische Schema roh heraushämmern, statt es nach dem Vorgang der Alten sorgfältig zu verhüllen.

Eines lehrt uns der neue Fund jedenfalls mit voller Klarheit, nämlich daß die musikalische Kultur der Christen, die ihn gedichtet, komponiert und gesungen haben, alles eher als primitiv war. Eine Tonsprache, die so unumschränkt über alle Ausdrucksmittel der voll entwickelten antiken Tonkunst verfügt, konnte unmöglich für die „Armen im Geiste" bestimmt sein. Zum mindesten werden wir für die ägyptische Christenheit, aus der unser Hymnus hervorgegangen ist, eine reiche musikalische Kultur griechischer Herkunft im dritten Jahrhundert annehmen dürfen. Daß der Hymnus dabei eine große Rolle spielte, lehren die Beispiele des Klemens von Alexandrien, der Stadt, die schon für die heidnische Musik im späteren Altertum so große Bedeutung gewann, und des ägyptischen Bischofs Nepos (um 200 nach Christus), dessen Hymnen noch zur Zeit des Eusebios im Umlauf waren. Auch auf sie und ihresgleichen fällt aus unserem Fund ein neues Licht. Im dritten Jahrhundert bildete die Kirche Ägyptens, Libyens und der Pentapolis eine geschlossene Einheit und somit eine beträchtliche geistige Macht. Die gleichzeitige Schwäche des weltlichen Regiments ermöglichte ihr wie ihren Schwesterkirchen einen im wesentlichen ungestörten Ausbau ihrer inneren Einrichtung. Das ist auch ihrer Tonkunst zugute gekommen. Unser Bruchstück ist jedenfalls der beste Beleg dafür, daß zur Zeit seiner Entstehung der Ausgleich zwischen dem neuen Glauben und der alten Kunst sich allen Eiferern zum Trotz

Digitized by Google

bereits in Frieden vollzogen hatte. Eine andere Frage ist freilich die, ob zwischen dieser ägyptischen Kunst und den ältesten Gesängen des späteren römischen Offiziums ein unmittelbarer Zusammenhang besteht. Wenn überhaupt, so kann er nur ganz allgemeiner Natur gewesen sein, denn die Fäden, die den frühesten römischen Kirchengesang mit dem Orient verknüpfen, sind nicht von Ägypten ausgegangen.

Digitized by Google

ALTKRETISCHE KUNST

VON

BERNHARD SCHWEITZER

I

Tosen der Waffen und schneidende Rede, fröhliches Gelage und listiger Ratschlag, Freundschaft und Groll bewegen die Gesänge der Ilias. Ein unerschöpflicher Reichtum von Handlung, Situationen, Charakteren, Größe und Zartheit trägt sie. Den Augen der Nachwelt, welche sie durch den in griechischer Kunst Gestalt gewordenen Traum heroischer Vorzeit hindurch sehen, erscheinen sie wie ein riesiger, figurenreicher und buntgewebter Teppich. Aber diese ästhetisierende Aufnahme der Lieder Homers baut sich erst auf dem Bildungsgut weit späterer Jahrhunderte auf; für die Hörer homerischer Zeit, deren Seele noch nicht mit bereiten Bildern gefüllt ist, walten andere Beziehungen zwischen Wort und Anschauung. Die knappsten kennzeichnenden Beiworte stellen die „haupthaarumwallten" und „wohlgeschienten" Achäer, die „erzgepanzerten" Troer vor die kräftigen Sinne der Zuhörer, verweben sie solchergestalt in die dahineilende Handlung. Wo der Held über die typisierte Masse herausragt, da erscheint er in seinem Zornesmut der „lodernden Flamme" gleich, die Bildung von Haupt und Schultern „gewaltig" und „herrlich". Das Erhabene, das noch ungeklärt Sinneneindruck nnd Wirkung in wogender Masse umfaßt und in flüchtigem Vorbeizug blitzartig erschüttert, verdrängt das bildhaft Schöne, das sich nur in Klarheit entfalten kann und nach Beharrung verlangt. Zwischen dem glühend erfaßten Bilde der Augen und der staunenden Bewunderung steht diesem Geschlecht noch nicht die Rechenschaft, welche das Geschaute festzuhalten versucht. Oder vielmehr: sie ist langsam im Entstehen begriffen. Denn erst an wenigen Stellen des Gedichts finden sich Versuche, über das Inhaltliche hinaus in klärendem Bemühen das Detail aufleuchten zu lassen, das Flüchtige durch Kontur und Farbe in die Sphäre des Bleibenden zu zwingen, schon sich durch glückliche Fassung tief dem Gedächtnis einprägend. So, wenn das rinnende Blut auf den Schenkeln des Menelaos mit der Farbe des Purpur auf Elfen-

Digitized by Google

bein (Δ 141), wenn der getroffen emporspringende und dann niederstürzende Faustkämpfer mit dem sich aus der Sturmflut schnellenden Delphin (Ψ 692) verglichen wird. Der plastische Sinn und der freie Rhythmus der späteren griechischen Kunst künden sich an. Die Natur aber, wo sie nicht von Götter- oder Menschenhand bewegt wird, schweigt zu den Kämpfen der Menschen.

Man kann in dem im engeren Sinne epischen, von strengen Stilgesetzen geformten Vordergrund der Ilias die ganze schäumende Kraft des sinnlichen Erlebens herausspüren, welches in den späteren Jahrhunderten den griechischen Kosmos durchgestaltet hat, die Form dieses Erlebens aber nur insofern, als sich ihre Richtung kundgibt auf Isolierung, Körper, Typisierung und rationalen Aufbau. Die Auswahl und Wiedergabe des Sichtbaren in der hocharchaischen Kunst setzt diesen Weg fort.

Doch die Seele der homerischen Zeit ist nicht ungespalten. Zwischen den Fugen jenes epischen Vordergrundes öffnen sich Ausblicke in anders gelagerte Gründe ihrer Empfindungswelt. Es sind dies, den gleichmäßigen Fortschritt der Erzählung unterbrechend, die Bilder der Gleichnisse. Der getroffene Held brüllt auf wie der zum Altar des Gottes geschleppte Stier. Ungewohntes wird an Gewohntem gemessen, menschliches Tun wird zum übermenschlich-heroischen, indem seine Kraft der Urgewalt großer Naturereignisse gleichgesetzt wird: tief wohnt noch dem homerischen Menschen inne das Bewußtsein von der lauernden Übermacht und allen Schrecken der Natur, von welchen erst langsam die Rationalisierung von Denken und Welt den griechischen Geist befreit hat. Aber reicht dies, die poetische Absicht, die allgemeine seelische Lage der Zeit und etwa noch die Größe südlicher Landschaft, aus, um die köstliche Fassung und den tiefen Stimmungsgehalt jener kleinen Naturbilder zu erklären? Staunenswert ist die Einheit der Erfassung und des festgehaltenen Grundtons: draußen auf dem rauschenden Meer drängen sich die Wogen dichter unter dem Druck des Westwinds, auf hoher See noch setzen sie sich den Helm auf, branden dann laut brüllend am Gestade und überschlagen sich Gischt spritzend am Felsriff (Δ 422). Zu einheitlich bewegter Vision binden diese Gleichnisbilder die zerstreuten Erscheinungen des Schlachtfelds und des Lagerlebens. Wie im Sturm die gewaltige Sturzsee über Bord flutet, so ergießt sich der Schwarm der Troer über die Mauer des Schiffslagers (O 381), die aufgeregte Volksversammlung gleicht der von Süd- und Ostwind zugleich gepeitschten See oder dem tiefen Saatfeld, dessen Ähren

Digitized by Google

der Weststurm beugt (*B* 144). Wieder und wieder sind es das Meer, die weite Ebene, atmosphärische Erscheinungen — die Wolke, die schwärzer als Pech Sturm und Regen drohend über das Meer heranzieht, Hirt und Herde in die schützende Höhle treibt (*Δ* 275), das Durchbrechen eines Stücks blauen Himmels über der wolkenverhangenen Landschaft (*Π* 301), der vom Wind aufgewirbelte Staub über den Pfaden (*N* 334) — unendliche, horizontfüllende Perspektiven, von hoher Warte aus geschaut, sichtbare Natur, durchwirkt und bewegt von unsichtbaren Kräften. Sind jener Hirt, der für die Herde, jener Schiffer, der für das Fahrzeug fürchtet, die Schöpfer dieser breiten Gemälde oder nicht vielmehr nur epische Staffage? In purpurnem Wogenschwall tönt die offene See in Vorahnung der aufkommenden Brise, aber unbestimmt rollen die Kämme gegeneinander, bis der entscheidende Sturm losbricht (*Ξ* 16) — ein Bild des unschlüssigen Sinns. Und noch bedeutendere Farben mischt das Gleichnis im *I* 3: Nord- und Westwind erregen das Meer von der thrakischen Küste her mit jäher Gewalt, dunkel schwillt die Flut, wirft Tang in Massen an das Gestade — so zerrissen ist das Herz der Achäer in gequälter Brust. Hinter diesen Stimmungsbildern voll seelischer Spannung steht nicht mehr naives Mitleben mit der Natur, einfaches Beobachten des Vertrauten allein, sondern das Auge einer höchst differenzierten Seele, welche die Natur sucht, indem sie nach ihren Geheimnissen fragt, und sie findet, indem sie sich selbst in ihrem unendlichen Kreis auflöst.

Nicht Auflösung des eigenen Selbst, sondern Verdichtung der Naturkräfte zu Menschengestalt ist dagegen der vorherrschende Ton der Zwiesprache, in welcher das klassische Griechentum mit der Natur steht. Es begreift sie nur, indem es ihr seine gebildete Seele leiht, geflügelte Götter und Nereiden wohnen in Sturm und Meer, Waldtal und Fluß werden zu plastischer Figur. Nur in bestimmtem Bereich archaischer Dichtkunst erfüllt sich der Naturbegriff der homerischen Gleichnisse und wirkt von dort aus weiter. Tragische Verwicklung und beginnendes Einsamkeitsgefühl des Menschen lassen die Natur wieder in eigener Gestalt zu bedeutendem Widerhall der Seele werden. Dächten wir uns die „kosmischen" Gleichnisse Homers gemalt, so müßten wir sie „heroische Landschaften" nennen. Vielleicht hat schon die Malerei der Jahrhunderte nach Alexander dem Großen der Kunst als etwas wiederum Neues diese Form des Landschaftsbildes geschenkt, aber erst aus neronischer Zeit besitzen wir in dem Neapler Andromedabild ein Werk, wo alle mensch-

Digitized by Google

liche Qual vor dem mitschwingenden, aber größeren und ergreifenderen Grund der Landschaft steht. Eine bedeutsame Seite griechischen Natur- und Weltgefühls, später mannigfachen Schicksalen unterworfen und erst in Jahrhunderten zu klarer Formbildung in der bildenden Kunst heranreifend, enthüllt sich schon zu Beginn des Ablaufs der klassisch-antiken Welt in den Gleichnissen Homers als eine tiefe Fähigkeit griechischer Empfindung.

Zwei Formen anschaulichen Begreifens des Sichtbaren aber stehen in der homerischen Seele antinomisch nebeneinander, plastisch-konturierend, gliedernd, heraushebend und aufbauend die eine, die flutende Bewegung unendlicher Aspekte mimisch-melodisch erfassend die andere, jene dem Menschen und dem Körperhaften, diese der Landschaft zugewandt: zwei Formen des Welterlebens. Im Gedicht erscheinen sie reinlich getrennt; jene beherrscht den epischen Vordergrund, diese lebt in den Gleichnissen. Sollen wir uns damit begnügen, in beidem ureigenstes Vermögen griechischen Wesens zu erkennen? Oder spricht die Tatsache, daß beide Formen rein entwickelt und gesondert nebeneinanderstehen, dafür, daß in ihnen Erbmassen unterschiedlicher geschichtlicher Erfahrung leben und zeugen?

II

Es bedarf nicht mehr des Hinweises auf die vollendete Form, in der uns Kunstvers, Kunstsprache und Kunststil des Epos entgegentreten, auf die von freiem, weltlichem Geist durchdrungenen religiösen Vorstellungen der Ilias und auf die von allem Gleichzeitigen und Späteren wesentlich unterschiedenen politischen und gesellschaftlichen Zustände, um zu erkennen, daß vor Homer ein ganzes untergegangenes Zeitalter liegt voll reichsten Lebens und reichster Geschichte, im Gedächtnis festgehalten durch Überlieferung, Sage und Lied, innerlichst als verwandt empfunden. Glanz und Macht dieser vergangenen Staatenordnung am ägäischen Meer, deren Hochburg zuletzt das Mykenä des Atreus und des Agamemnon gewesen zu sein scheint, haben uns die Ausgrabungen eines halben Jahrhunderts wieder vor Augen gestellt, viele Einblicke in Sinnesart und äußere Lebensformen der Bevölkerung die gemachten Funde vermittelt. Wechselseitige Überkreuzungen der Kultureinflüsse erlauben es, die Fundschichten nach dem für diese Zeit gesicherten Aufbau der ägyptischen Chronologie festzulegen. Jüngst hat eine glückliche Entdeckung in den Resten des

Digitized by Google

Staatsarchivs der kleinasiatisch-hettitischen Hauptstadt, dem heutigen Boghazköi, beides bestätigt: das Griechentum der Träger mykenischer Kultur und ihre archäologische Datierung. Griechische Stämme, Bevölkerungsteile des späteren historischen Griechenland, haben schon im zweiten Jahrtausend vor Christus ihre Eigenart zu voller und feiner Entfaltung gebracht, in der rasch ansteigenden Kurve ihrer Entwicklung Wesentliches an kultureller Formenbildung vorausgenommen, was sich nach Homer in eigenständigem Wachstum bis in hellenistische Zeit hinein auf weit schwererem Boden gegen die Widerstände weit komplizierterer Zeitverhältnisse nur langsam herausarbeiten konnte, — in eigener Richtung, aber nicht ganz aus eigener Kraft. Denn diese subtropische Blüte war nur möglich unter den Strahlen einer älteren und reiferen Kultur, der kretischen.

Aus gleicher, hier vielleicht noch reichlicher fließenden Quelle, aus den Bodenfunden, kennen wir Kreta wie Mykenä; und doch dünkt, was wir sehen, uns weit fremder, unbegreiflicher. Nicht nur, daß keine Brücke der Erinnerung die Anknüpfung an historisch Bekanntes zu ermöglichen scheint, nicht nur, daß die zahlreich erhaltenen Schriftdenkmäler allen Versuchen zu Trotz ihr Geheimnis nicht preisgeben wollen und daß fast alle Vorstufen fehlen, welche die um die Mitte des Jahrtausends und schon vorher plötzlich und unvermittelt auf der Höhe ihrer Mittel und ihres Ausdrucks stehende monumentale Architektur, Malerei und Kleinplastik erklären könnten: diese Kunst selbst, von der wir die sicherste und einzige Führung zu den seelischen Kräften der Zeit erwarten müßten, scheint schon jenseits der Grenzen des noch unmittelbar Erfühlbaren zu liegen, die eine jahrtausendelange Erziehung uns gezogen hat. Wie ein buntes Märchen, namenlos und fast zeitlos noch von Gewesenem klingend, erscheint sie dem Forscher, wie ein phantastischer Traum, der sich immer wieder dem suchenden Begreifen entwindet. Allein gleichzeitig verrät sie, getragen von beweglichem und eindringlichem Kulturwillen, eine schöpferische Kraft, die an geschichtlich entscheidender Schwelle zwischen gleichförmiger Steinzeit, Orient und Griechenland von höchster Bedeutung gewesen sein muß und, da keine geschichtliche Kraft verloren geht, sondern sich verwandelnd, mischend, zeugend im Kommenden weiterlebt, auch für das Verständnis der klassisch-griechischen Antike nicht außer Acht gelassen werden darf. Wenn daher auch jener Rest des nicht mehr Realisierbaren nie verschwinden wird, so bleibt es doch Aufgabe, von der Frage nach dem

Digitized by Google

Wesen und der Bedeutung der altkretischen Kunst nicht abzulassen und, wo dem vollen Verstehen Riegel vorgeschoben sind, den Weg zu näherer Einsicht zu suchen.

Es wird von der Art des eingeschlagenen Weges abhängen, ob es gelingt, über die gefühlsmäßige Deutung des Einzelnen hinaus, die hier kaum an Schranken stößt, zu fester begründeter Anschauung zu gelangen. Die wesentlichen Triebkräfte künstlerischen Schaffens bilden im Werdegang des einzelnen Meisters bei aller äußeren Veränderung das Bleibende, sie drängen von innen nach außen, vom Verborgenen zum Sichtbaren im einzelnen schöpferischen Akt, im einzelnen Werk und in der langen Bahn eines Künstlerlebens, wie die sich entwickelnde Frucht durch die Hüllblätter stößt. Wille und endliche Gestalt stehen im Leben ganzer Epochen und Völker in keinem anderen Verhältnis. In der historischen Entwicklung erkennen wir die Entelechie zeugender, je nach der Spannweite der Betrachtung besonderer oder allgemeiner Ideen, in dem Vorgang der Entelechie weist der Anfang auf das Ende und, bedeutsamer noch, das Ende auf den Anfang, und was sich hier in größter Spannung zu immer reiferer Lösung verwirklicht, ist nichts anderes, als was in jedem Augenblick der durchlaufenen Bahn zu der ihm gemäßen Gestalt findet. Können wir bei der Betrachtung des einzelnen Werkes noch über seine seelischen und geistigen Grundlagen zweifelnd schwanken, so festigt sich der Boden, sobald der Vergleich mit strukturverwandten Gestaltungsprozessen weiter gespannter Einheiten, einer örtlichen Gemeinschaft, einer Zeitepoche, eines ganzen Kulturablaufs hinzutritt. Ihre Bedeutung erhält aber die so gewonnene Einsicht in die Wesensrichtung eines Kulturkreises, wenn diese mit ihrer Nachbarschaft kontrastiert im geschichtlichen Raum erblickt wird.

III

Eine fast lückenlose und sich durch Jahrhunderte erstreckende Entwicklung ist innerhalb der kretischen Kunst nur noch in der Keramik greifbar, die aber weit näher dem bildnerischen Trieb stand als in neuerer Zeit und, was ihr an Größe fehlte, durch Freiheit und Selbständigkeit der Bildung ersetzte. Mannigfaltig sind die Ursprünge von Formen und Motiven, ebenso mannigfach im Lauf ihrer Geschichte die Einwirkungen von Nachbargebieten her wie der Metallkunst und der großen Malerei. Aber trotz aller speziellen Artenbildung und Anlehnung nach außen geht ein roter Faden durch alle Punkte, wo eine selbständige Reinheit der Gefäß-

Digitized by Google

erscheinung gesucht wird und ein klares Prinzip der Gefäßbildung zur Darstellung gelangt. Es sind nicht zufällig die typischen Gattungen der Frühzeit, die reifsten Beispiele der Blütezeit.

Mit Gefäßen wie dem Becher und der Büchse (Abb. 1 u. 2) löst sich die kretische Keramik nach allen Anzeichen schon um die Wende vom vierten zum dritten Jahrtausend von dem gleichmäßigen Untergrund der steinzeitlichen Formenwelt der Ägäis ab. Ein gleiches Gesetz regiert den Gefäßbau in beiden Beispielen: konisches Wegstreben oder Zulaufen der Wandflächen in nur leicht variierter symmetrischer Bindung um die Gefäßmitte. Etwas entwickelter als die Form der Büchse ist die des Bechers, wo der Symmetriezwang sich zu lockern, die beiden Teile sich in Schweifung und Wölbung ihrer Aufgabe des Stehens und der Flüssigkeitsaufnahme anzupassen beginnen. Die in die geschwärzte Tonoberfläche eingeritzte Verzierung steht ebenfalls in deutlicher Beziehung zur Mitte, diese fliehend oder an ihr haftend; sie ist in ihrer Sprache untektonisch, weil sie weder der Funktion des Gefäßteils noch der Form der gekrümmten Fläche sich enger anfügt — wiederum beim Becher eine größere Neigung zur individuellen Differenzierung, indem sie das Handliche des Gefäßes betont — und im Ornament abstrakt. Wir möchten dies Gesetz der Gefäßbildung ein abstrakt-kristallinisches nennen. Allem Abstrakten mangelt es an Bezug zur sinnlichen Umgebung, es schwebt gleichsam in sich vollkommen im Raum, seine Ausdrucksfähigkeit ist beschränkt. Eingliederung in den Kreis sinnlicher Erfahrung und Erweiterung der Ausdruckskraft bestimmen die weitere Entwicklung der Gefäßerscheinung. In den gegen Ende des dritten Jahrtausends geschaffenen Kannen und Amphoren (Abb. 3) regt es sich von inneren Kräften, von Widerstreit zwischen Schwere des Inhalts und aufstemmender Wandung. Auf mehr oder weniger breitem Stand-„Fuß" heben sich elastisch die Wände bis zu der breitesten Ausdehnung in Zweidrittel-

Abb. 1 und 2. Tonbüchse aus Gurnia und Tonbecher aus Pyrgos.

Digitized by Google

höhe, dann erfolgt die Einziehung der „Schulter" bis zum „Hals" der Mündung. Gleichzeitige Vasen außerhalb Kretas, aber aus verwandtem Kulturkreis enthüllen die zugrunde liegende Tendenz noch deutlicher, indem der obere Gefäßrumpf Brustwarzen, der Deckel die Züge eines menschlichen Antlitzes erhalten und die Henkel den Armen angeähnelt werden. Das Gefäß wird zum organisch gewachsenen Körper, in Formen und Verhältnissen sucht es Beziehungen zu der motorischen

Abb. 3. Tongefäße aus Gurnes.

und statischen Erfahrung des menschlichen Leibes. Die Dekoration, gewöhnlich aus bunt aufgelegten Bändern bestehend, verschmilzt mit der runden Wölbung, ohne doch tektonisch die Gliederung zu unterstreichen. Dies plastische Prinzip des Gefäßaufbaus bedeutete nur einen Übergang. In der Folgezeit verschwindet, wo der offene Strom der Entwicklung fließt, allmählich die strenge Gliederung, einem breiten Schwung der Konturen und einheitlich bewegter Wölbung der Flächen weichend, oder wird durch völlige Verschiebung der Verhältnisse entwertet. Das Ornament löst sich aus seiner engen Fesselung an den Vasenkörper, wird in seinen Motiven freier, ballt sich zu selbständigen, meist kreisförmigen, spiraligen oder doppelspiraligen Gebilden zusammen, schwimmt, rotiert in Weiß und Rot auf der dunklen Gefäßwölbung, sie anmutig umspielend; jetzt ist der Dekor selbständig genug, um Anregungen aus der Natur, aus der Pflanzenwelt, ja aus der Fauna des Meeres oft ohne dekorative Stilisierung aufzunehmen. Die beiden Vasen (Abb. 4 u. 5) aus dem achtzehnten Jahrhundert vor Christus und der ersten Blütezeit der kretischen Keramik sind die vollendetsten Beispiele des neuen Stils. In der hier kräftig, dort sanft geschwun-

Digitized by Google

genen Gefäßwandung wird das umschlossene Volumen lebendig, die schlanken Lilien, in leichtem Wind sich neigend, gelöst von der Fläche und sich ihr nur wie unbewußt fügend, werden zum Symbol einer geschlossenen, unendlich zarten und adligen Gefäßindividualität: die einengende Auffassung der Vase als eines organischen Körpers ist gefallen, sie ist ein harmonisches Gebilde eigener Ordnung, der plastische Körper ist zum Raumkörper geworden.

In der Entwicklung vom kristallinischen zum plastisch-organischen, schließlich zum Raum-Körper, einer Entwicklung, die hier zunächst die

Abb. 4 und 5. Tonvasen aus Knossos.

wechselvolle Verbindung von Vase und Dekor, dann den Zusammenschluß von Volumen und Gefäßkörper mitbegründet, darf man einen gesetzmäßigen Vorgang erkennen, der ganz oder teilweise, mehr oder weniger ähnlich sich auch an anderen Stellen der Welt und Geschichte vollzogen hat. Es führt mehr als vieles andere in das einzigartige Wesen der kretischen Kunst ein, daß sie es wagte, noch einen Schritt darüber hinaus zu tun: die eben erreichte Harmonie zwischen Volumen und plastischer Erscheinung der Vase nach der anderen Seite hin aufzulösen, den mächtig sich dehnenden Gefäßraum rein zur Wirkung bringen zu wollen, ohne mehr seine Bewegung an plastisch organisierter Grenze sich fangen zu lassen. Es ist klar, daß diese letzte und kühnste, in der zweiten Blütezeit der kre-

Digitized by Google

tischen Kunst um 1600 vor Christus gezogene Folgerung nur an wenigen, aber wiederum den bedeutendsten Werken aus Töpferhand deutlich wird, von denen uns eines, eine Kanne mit Bügelhenkel und seitlichem Ausguß (Taf. 19), als Beispiel dienen möge: Quer durch den von Korallen und Algen umsäumten und von allerlei Meergetier bevölkerten Raum schießt ein prächtiger Oktopus, mit seinen beweglich züngelnden Fangarmen um die breite Kugelfläche herumrudernd. Das Werk analysieren heißt den eigenen, zwischen Unbehagen und Bewunderung schwankenden Eindruck klären. Das Formprinzip aller Kunst nach den Griechen ist ein wesentlich architektonisches, Statik und organischer Aufbau bilden die Grundlage aller Gestaltung der Baukunst und Plastik, die durch Ornament zu belebende Fläche hat ihren festen architektonischen Ort und verlangt nach einer aus der gleichen tektonischen Gesinnung heraus zu verstehenden Gliederung in Feldern; nur Barock und Rokoko haben diese Flächenangst teilweise überwunden. Wie anders und fernab von solcher struktiven Sinnlichkeit die kretische Bügelkanne! Hier gibt es kaum ein Oben und Unten, ein Rechts und Links, Anfang und Ende schlingen sich zu virtuell unendlicher Fläche. Scheinbar ungehemmte Bewegung erfüllt sie, und nur zu blitzartig vorüberhuschendem Einklang finden sich die geschlängelten Arme des Tintenfisches und die im Wellenschlag treibenden Algen. Die dunkle Malerei auf hellem Grund verstärkt die seit langem vorbereitete Loslösung des Bildes von der Fläche, über die plastisch bedeutungslos gewordene Gefäßwand mit ihrem vernachlässigten Kontur hinweg verschmelzen sich der gespannte, in sich kreisende Gefäßraum und das Bild der oszillierenden Meereswelt zu packender Einheit, beides ästhetisch wirklicher als die Körperlichkeit der Vase. Eindringlicher ist wohl nie eine flüchtige Vision mit den gesteigerten Mitteln einer bis an die Grenzen des Darstellbaren greifenden Kunst zu fester Form gebannt: das unheimlich-geheimnisvolle Treiben der Seetiere in klar durchsichtiger Flut, deren leichte Wellenbewegung ohne Anfang und Ende ist.

Aufzehren des Körpers durch den Raum und mehr leidend sich einfühlendes als tätig gestaltendes Erfassen des Naturvorgangs; leidenschaftliches Versenken in Schönheit und Wildheit, Unendlichkeit und Mannigfaltigkeit der Welt mit ihrer alles durchflutenden Kraft und eigentümlich spiritueller Ausklang: — stoßen wir hier auf den Erlebnisgrund der kretischen Seele? Kann die Entwicklung und Auflösung des Körperhaft-Plastischen, der mit hinreißender Wahrheit erfaßten Naturszene zu reinen nur noch

Digitized by Google

BÜGELKANNE AUS GURNIA

Digitized by Google

Digitized by Google

dem inneren Sinn erlebbaren Raum- und Bewegungssymbolen erklärt werden, ohne schon der sinnlichen Anschauung ein ekstatisches Element beigemischt zu finden? Kann der frühe Verzicht auf tektonische und organische Werte verstanden werden, wenn das Einzelne für sich ist, wenn nicht der gesuchte Gott in allem ist und in dem Verbindenden fühlbar wird? Ein Querschnitt durch die Blütezeit der kretischen Kunst im siebzehnten und sechzehnten Jahrhundert vor Christus möge die Antwort erleichtern.

IV

Es wäre mehr ausgesagt als sich beweisen läßt, wollte man behaupten, daß die kretische Kunst im Religiösen wurzle. Schon was sich von ihr erhalten hat, spottet jeder Einteilung in Gattungen, jeder Anknüpfung an feste Gebräuche des Kultes, jeder Ableitung von Adorations- und Votivbild, Heiligtum und Festraum. Aber sind wir sicher, daß die Maßstäbe unserer eigenen zweitausendjährigen geschichtlichen Erfahrung auch in dieser fernen Welt verfangen? Immer deutlicher enthüllen auch die reichsten Szenen kretischer Kunst, die Stierspiele, Prozessionen, Jenseitsbilder, ihre Beziehung auf den Kult und eine besonders geartete religiöse Vorstellung. Sie zeigt das Göttliche nicht in den vielfachen Brechungen des Mythos in sich differenziert, als jenseitiges Spiegelbild des Irdischen; sie verfestigt und vergegenständlicht ihre Formen nicht zu Requisiten des Gottesdienstes, um in diese ruhenden Gefäße den Strom abgeklärten religiösen Gefühls zu gießen; sie spaltet nicht den religiösen Empfindungskern in Oberes, das das Untere, Unteres, das das Obere auffängt: ihr tiefster Inhalt ist auf das unruhvolle Leben des noch ungespaltenen Kerns, auf den bewegten Bereich zwischen den beiden Polen Mensch und Gott, auf den Weg religiöser Erfahrung in gottesdienstlicher Handlung, Verzückung und Vision gerichtet.

Kostbare, gravierte Siegelringe aus Gold von den verschiedensten Fundplätzen, aber kretischer Herkunft lassen uns die deutlichsten Einblicke tun. Weihopfer, Tanz und magische Anbetung im heiligen Bezirk zeigt der eine von diesen (Abb. 6a). Eine Welle steigender Ergriffenheit schlägt von links nach rechts bis zu dem Knieenden, der auf dem Altarschrein den heiligen Baum berührt. Und welche, dem klassischen Griechentum so fremde (Abb. 7) Hingabe, welches Durchdrungensein von der Weihe des magischen Aktes, welche Selbstentäußerung liegt in seiner flüchtig-

Digitized by Google

verschränkten Haltung! Der vornehmste unter den Kulttänzen scheint, auch im Chor, der Solotanz gewesen zu sein. Zwischen dem heiligen Raum und religiösen Symbolen ausgeführt (Abb. 6b), offenbart er Gesten ekstatischer Verzückung, scheint den Tänzer in gotterfüllte Selbstvergessenheit zu tauchen. Die Inbrunst, durch gemeinsame Übung gesteigert, zwingt die Gottheit selbst zu leibhaftiger Erscheinung in erschütterter Seele

a. Aus Mykenä. b. Aus Vaphio.

c. Aus Kreta. d. Aus Mykenä.

Abb. 6. Kretische Goldringe.

herbei (Abb. 6c). Nur selten wird die Gottheit in ruhiger Zuständlichkeit dargestellt (Abb. 6d). Mohnstengel in der Rechten hat sich die Göttin alles Lebenden und Toten — denn eine große Naturgöttin scheint die Herrin des kretischen Götterhimmels gewesen zu sein — auf einem Felsensitz unter dem heiligen Baum niedergelassen, Dienerinnen umschwärmen sie, Nymphen bringen Gaben, der geweihte Ort ist durch das Doppelaxtzeichen und ein Idol mit Schild und Lanze bezeichnet, eine Reihe von Löwenköpfen begrenzt ihn, über den Wolken werden Sonne und Mond sichtbar. Griechische Kunst läßt das Göttliche allein aus dem Adel der

Digitized by Google

menschlichen Natur erstehen (Abb. 8), und nur tief im Unbewußten, längst umgeformt ist das Erleben von Meer und Gebirge, Tal und Ebene beteiligt. Hier aber verdichtet sich zwischen den irdischen Zeichen ihres Kultes und den siderischen ihrer Macht die Göttin zu menschlicher Gestalt und hinter ihr dehnt sich in Symbol und Erscheinung zu geistig-materieller Einheit verbunden das unendliche Theater der Natur, in dem sie wirkt und erkannt wird. Der Gegenstand der kretischen Kunst, die lebendige Natur, ist zugleich die unbegrenzte Perspektive, in die sich, das einende Geheimnis suchend, der religiöse Sinn der Kreter verlor.

Die Kreter haben ihrer Allgottheit keine Tempel gebaut. Und doch zeichnet sich auch in ihrer Architektur, in den gewaltigen Palästen der

Abb. 7. Opfer an Apollon. Vasenbild des 5. Jh. v. Chr.

Abb. 8. Leto, Artemis, Apollon. Attisches Weihrelief des 5. Jh.

Herrscher, etwas ab von ihrem ins Unbegrenzte schweifenden Sinn, dem alles Stoffliche nur Stufe, von ihrer ins Übersinnliche sich steigernden Sinnlichkeit, die alles Feste in Bewegung auflöst. Der große Palast von Knossos (Abb. 9) ist auf der geographisch und klimatisch bedingten Grundlage des Hofhauses erwachsen. Aber während von der Südburg Nebukadnezars in Babylon an bis zu den römischen Kaiserpalästen auf dem Palatin sich große Staatsräume auf den Haupthof, meist noch mit diesem axial verbunden, mit eindrucksvoller Fassade öffnen, herrscht hier ein freieres Gesetz. Innerhalb der größeren, an den Hof geschobenen und mittels durchlaufender Mauerzüge voneinander geschiedenen Komplexe wird entsprechend den sichtlich sehr entwickelten Wohnbedürfnissen die weitere Deklination der Räume durch scheinbar gesetzlose Einschachtelung gewonnen. Weder auf Übersichtlichkeit ist Rücksicht genommen, noch auch sind irgendwo das Ganze oder größere Gebäudeteile durch eine weitgespannte Fassadenbildung zur Wirkung gebracht. Wo sich der Palast nach außen nicht einfach in Ter-

Digitized by Google

rassen auflöst, im Westen und am Mittelhof, verhindert der häufige Fluchtenwechsel eine Zusammenfassung im Aufbau, und was von diesem bekannt ist oder erschlossen werden kann, deutet auf eben so häufigen Wechsel in der Höhe der Stockwerke hin. Wie sehr aber die kretischen Baumeister eine Verfestigung der architektonischen Erscheinung auch nur im Betrachter zu vermeiden suchten, das verrät die typische Anlage der Torwege und

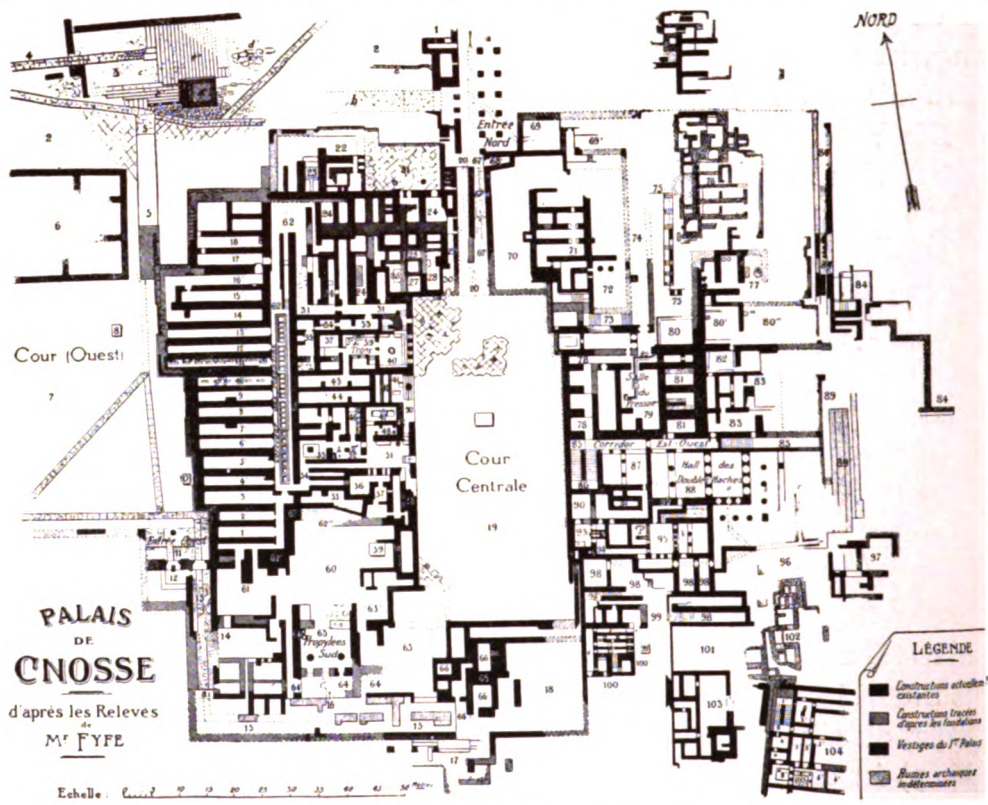
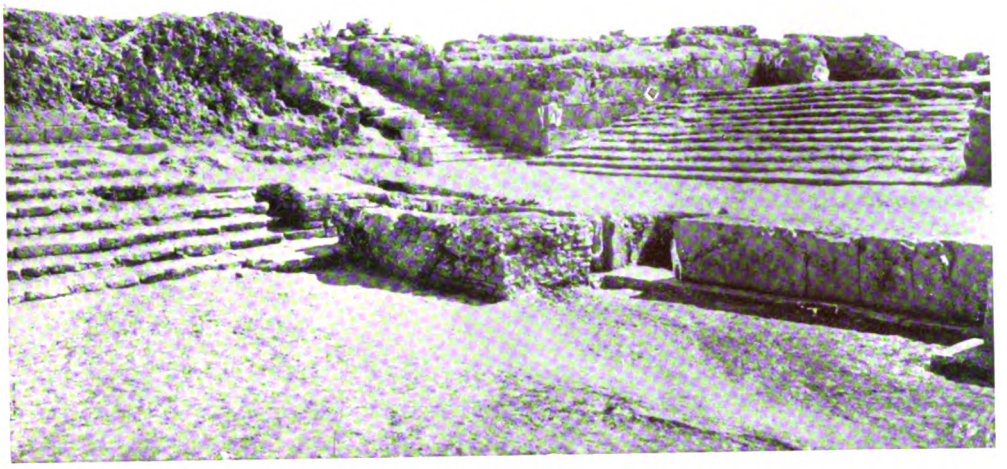


Abb. 9. Plan des Palastes von Knossos.

Hauptzugänge mit einer oder drei Mittelstützen (s. auch Taf. 20b), welche den Herantretenden sofort aus der Symmetrieachse drängt. Geht es der kretischen Architektur des sechzehnten Jahrhunderts ganz an Monumentalität ab? Ein Blick auf die breiten und pompösen Treppenanlagen am Westeingang des Palastes in Phaistos, auf den weiten Gang zwischen den Magazinräumen des gleichen Palastes (Taf. 20) gibt die Antwort: nicht dem Baukörper, nur dem Raum hat sie Größe zugestanden. Drei Raumtypen hat sie geschaffen: den geschlossenen, den durch Kolonnaden geöffneten Raum und den Oberlichtschacht. Ihre Verbindung ergibt ein

Digitized by Google



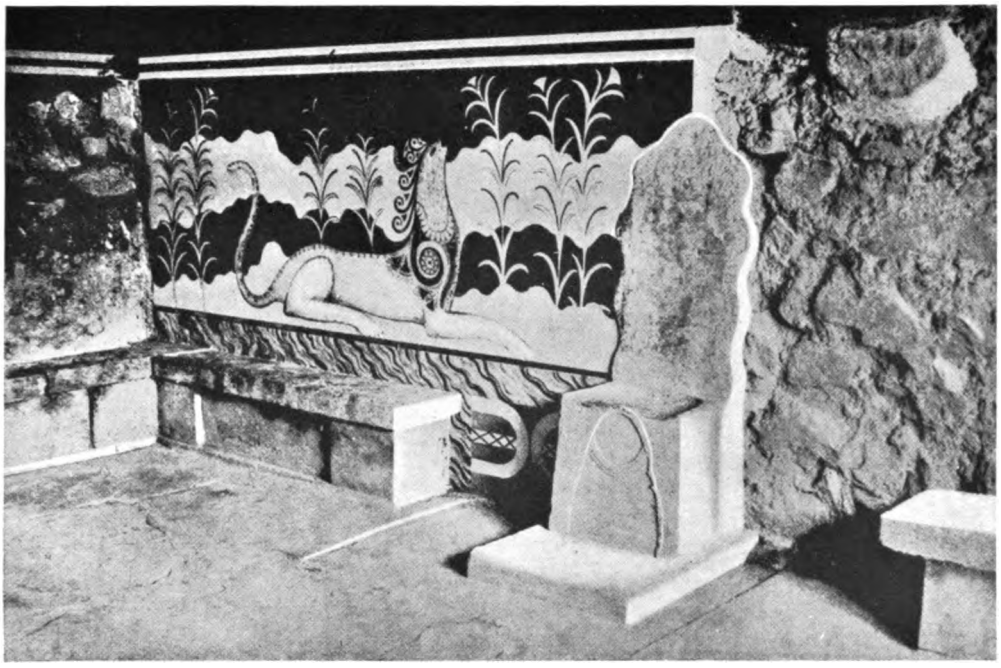
a. TREPPEN AM WESTEINGANG

b. GANG ZWISCHEN MAGAZINEN

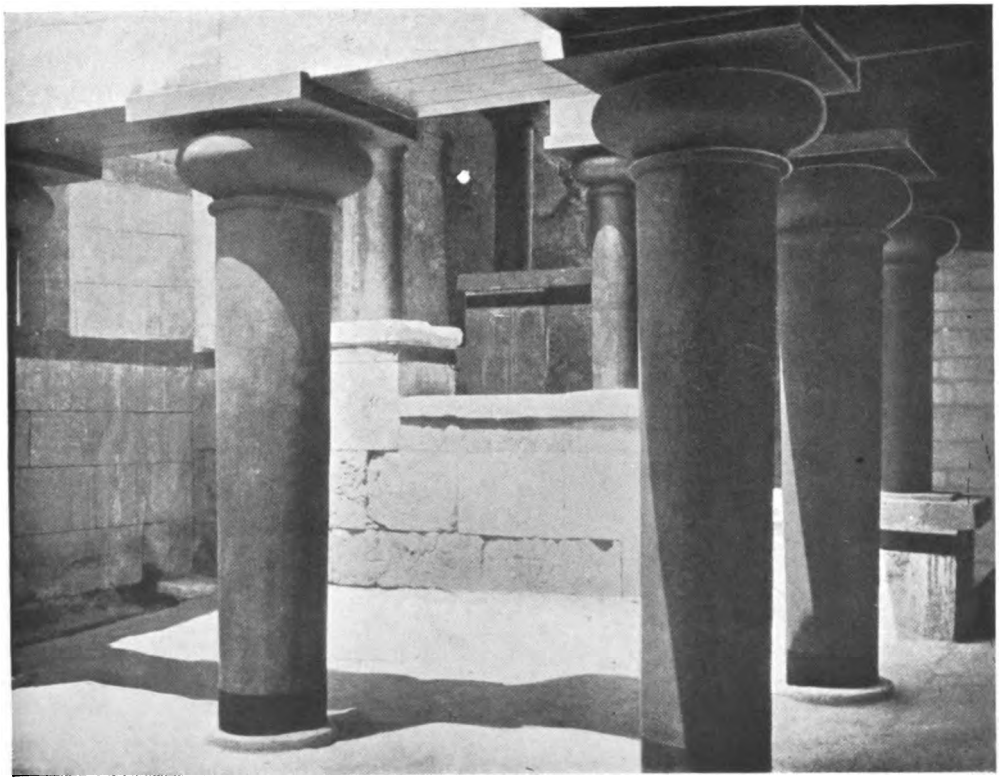
PALAST VON PHAISTOS

Digitized by Google

Digitized by Google



a. THRONSAAL



b. TREPPENHAUS, WIEDER AUFGEBAUT

PALAST VON KNOSSOS

Digitized by Google

Digitized by Google

Durchfluten der Räume mit wechselndem Licht, ein bald anmutiges, bald erregtes Spiel der Überraschungen (Abb. 10), einstmals sicherlich noch durch die Farben der Wände verstärkt. Tritt noch, im Treppenhaus (Taf. 21 b), die diagonale Bewegungsrichtung hinzu, so werden diese Raumschattierungen zum feinfühligsten Instrument, auf dem wie auf einer Lichtorgel der Architekt beliebig fugieren kann. Und wiederum ist es

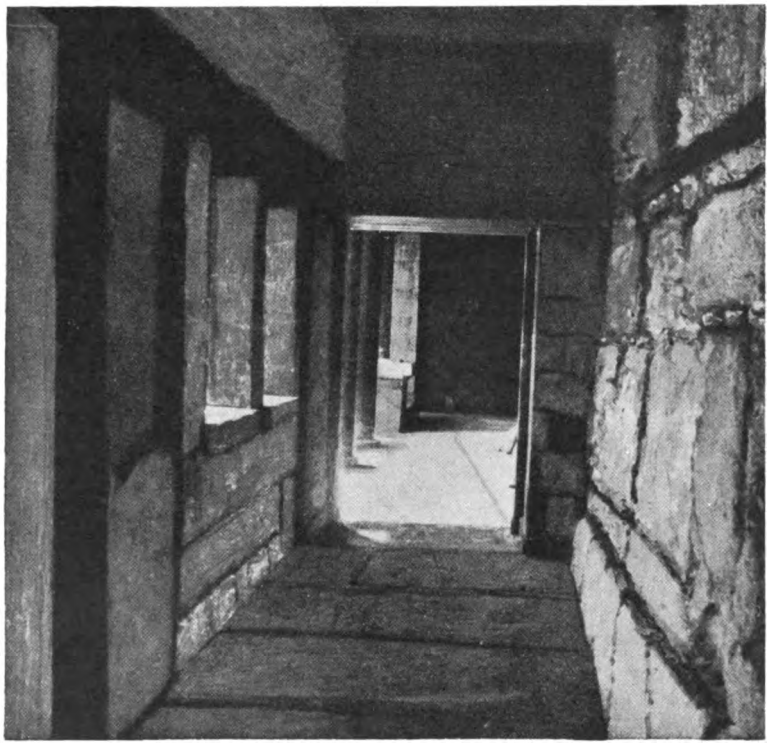


Abb. 10. Palast von Knossos. West-Ostgang, wieder aufgebaut.

bedeutsam, daß die kretische Baukunst diese Raumbewegung nicht wie der Barock an geschlossenen Außenwänden abfängt, sondern unmittelbar ins Freie ausklingen läßt. An der Grenze des Bauwerks entsteht als vierte die zarteste Raumform: der Pfeilersaal, der durch seine beweglichen Zwischenwände bald zum Innenraum wird, bald den Bewohner in die Pracht der sich anschließenden Gärten versetzt. Nur ein größeres Stück der Inneneinrichtung ist gerettet, eine Ecke des seltsamsten Thronraumes, der sich denken läßt, mit Thron, Bank und Fresko, das einen zwischen Papyrusstauden gelagerten Greifen darstellt (Taf. 21 a). In den gegen-

Digitized by Google

ständlich nicht motivierten Wellenlinien des in verschiedenfarbige Zonen zerlegten Bildhintergrundes scheint sich die unfaßbare Bewegung von Licht und Raum niederzuschlagen, um von dort aus selbst die festen Formen des steinernen Throns anzugreifen.

Es kann nicht mehr als Zufall erscheinen, daß trotz den großen Vorbildern Ägyptens und des vorderen Orients die kretische Kunst keine

Abb. 11. Stiersprung. Bronzegruppe.

monumentale Plastik entwickelt hat, die verlangte, was sie mied: statische Proportion, organisch entwickelten Aufbau und Dauer, und keinen Raum bot dem, was sie suchte. Und doch konnte es nicht fehlen, daß dieses Volk, das in freistem Selbstbewußtsein neben die alten Kulturen eine neue Form des geistigen Daseins gesetzt und aus gesteigertem Ichgefühl heraus der Zukunft neue Dimensionen der Entfaltung gewiesen hat, selbst in der Kleinplastik einen angestammten und starken plastischen Willen offenbart. Seine Form ist eigen und eigen entwickelt, seine Monumentalität ruht wie bei der Architektur in der Erfassung der immateriellen Atmosphäre, die alles einzelne bindet, sein Sinn ist wie dort die Auslösung seelischer Spannungen und Befreiungen. Inhaltlich schildert die kretische Kleinplastik

Digitized by Google

die Gottheit, die Natur und menschliches Tun in allen Graden der Entfernung von der Gottheit, ihr formales Ringen gilt auf der höchsten Stufe ihrer Entwicklung der Überwindung aller plastischen Grundgesetze. Die Bronzegruppe eines von der Kopfseite her sich auf den dahinrasenden

Abb. 12. Stierspringer aus Knossos. Elfenbein.

Stier wirbelnden Jünglings (Abb. 11) — die Hauptszene der wahrscheinlich rituellen Stierjagden — verändert frei und sicher schaltend die natürliche Proportion und setzt an ihre Stelle ein Verhältnis, das Ausdruck ist für ihr Verhältnis von Mensch und Tier: tosende Urkraft und blitzartige Gewandtheit, unberechenbare Dumpfheit und heller Verstand. Der allein

Digitized by Google

erhaltene Springer einer ähnlichen Elfenbeingruppe (Abb. 12) — ein Meisterstück der Plastik aller Zeiten — zerschmilzt alles plastische Beharren, ja die ruhende Form selbst in der flüchtigsten Impression eines Augenblicks. In der Bronzestatuette einer Göttin (Abb. 13), einem Werk von ebenso kühner Problematik wie ungestümer Kraft, verläßt das mächtige Drängen der Glieder alle stofflich-organischen Grundlagen, um zur

Abb. 13. Bronzestatuette einer Schlangengöttin aus Troja.

reinen Bewegung großer plastischer Massen zu werden. Nur wo die mitten im Werden begriffene Unbestimmtheit der Formen erst die künftige Bildung vorausahnen läßt, im Kinderkörper (Abb. 14), wo das Leben und Weben der Natur selbst noch nicht durch den in Tätigkeit und Anspannung formenden Intellekt gehemmt und ins Geistig-Individuelle erhoben ist, im Tierbild (Abb. 15), da liegt für die kretische Plastik erst die Sphäre unter aller Problematik des Daseins, in der sie ruhig verweilen und die naive Kraft ihres sinnlichen Erfassens zeigen kann. Wo dagegen der Vorwurf ihr in klar gefaßter Individualität entgegentritt, da klingt sofort ein Oberton, ein leiser Wunsch der Auflösung in das unendliche Ganze mit. Wie ein Gleichnis hierfür erscheint der Reliefschmuck einer in

Digitized by Google

Mykenä gefundenen kretischen Goldnadel (Abb. 16). Aus dem Haupt einer in reiche kretische Gewandung gekleideten Göttin sprießen mächtige Papyrusstauden, sie wie mit einer Laube umgebend, während die von ihr gehaltenen Girlanden die Kreisbewegung nach unten vollenden. Die Äußerlichkeiten des Motivs stammen aus fremden, kleinasiatisch-syrischen Vorstellungen, die Kühnheit der Verbindung, die großartige Verschmelzung von Pflanzen- und Menschengebild sind kretisch. Ist die kraftatmende Göttin mit ihrer beherrschenden Geste, ist die üppige und über alles natürliche Verhältnis gesteigerte Blütenpracht um sie der Grundakkord, oder sind beide ein und dasselbe? Trägt die Göttin den Wald, den sie hervorbringt, oder wird sie selbst von dessen kreisendem Schwung getragen? Grundlage aller plastischen Schöpfung ist das Fürsichsein. Hier wird sie selbst ihres letzten Grundrechts, der Schwere, entkleidet.

Abb. 14. Elfenbeinfiguren von Kindern aus Palaikastro.

Wenn zum Abschluß noch die große Malerei zu Wort kommen soll, so muß freilich auf ein — hinreichend sicher ergänztes — etwa hundert Jahre älteres Werk zurückgegriffen werden (Taf. 22). Auf felsigen Terrassen, deren zurückliegende Partien ihn auf der Bildfläche „umgeben" wie in Wirklichkeit, ist ein Jüngling oder ein Mädchen damit beschäftigt, Safranblüten in zwei bereitstehende Körbe zu sammeln: wiederum wahrscheinlich ein frommer Dienst. Die Bildform ist keine geschlossene, in der Figur, Felsen, Blüte und Korb ihren eigenen Ort und ihre eigene Individualität haben, sondern die des Frieses, dessen kontinuierlicher Bewegung sich der Pflücker und die ihn um-

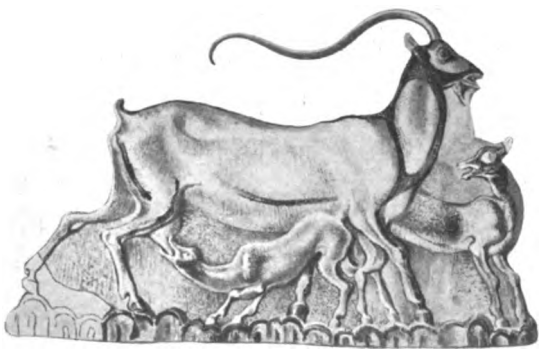


Abb. 15. Tiergruppe aus Knossos. Fayence.

Digitized by Google

gebenden Blumenbeete von selbst einfügen. In den sich neigenden Staubfäden der Blüten, in der lautlos-behenden Bewegung und in den Linien des aller Schwere beraubten Körpers lebt der gleiche alles durchdringende Odem, sie sind Gebilde einerlei Art. Die Farben sind nicht

Abb. 16. Goldnadel aus Mykenä.

naturalistisch, dienen aber auch nicht zu bloßer Unterscheidung. Braun, rot und weiß gefleckt ist die Oberfläche der Felsen gegeben. Die Koloristik, das wichtigste malerische Ausdrucksmittel, haftet nicht an den Dingen und ihren Grenzen, sie überspielt und umspielt (s. auch Taf. 21a) die gesonderten Erscheinungen und löst in ihrer Fluktuation die gleiche Spannung zwischen Einzelding und All, welche die ganze kretische Kunst durchzieht.

Digitized by Google

SAFRANPFLÜCKER, FRESKO AUS DEM PALAST VON KNOSSOS

Digitized by Google

Digitized by Google

Altkretische Religiosität und altkretische Kunst lassen sich nicht trennen. Wie jene aus dem weiten Umkreis der sinnlichen Natur ihre Erfahrung des Göttlichen zieht, sieht diese die Welt unter dem ewig formenden, auflösenden und wieder verbindenden Schein ihrer Göttlichkeit. Aber dies Göttliche selbst ist nicht darstellbar. Alles Sein ist nur ein Werden ein Weg. Wo die Entwicklung durch Jahrhunderte hindurch offen vor uns lag, in der Keramik, da bedeutete sie die Herausbildung des Besonderen aus dem Allgemeinen; aber während für das klassische Griechentum sich in der Gesetzlichkeit des Besonderen unmittelbar das Absolute spiegelt, führte sie hierüber hinaus zur Wiederauflösung des Besonderen, zur Darstellung eines nicht mehr denkbaren, nur noch im Überschwang fühlbaren Verbindenden: des Unendlichen und der ewigen Bewegung. Der gleiche Weg, den die Geschichte gegangen ist, ist in jedem vollendeten Werk der Blütezeit kretischer Kunst noch beschlossen, es ist der Weg kretischen Welterlebens.

Für den Hauptstrom griechischen Denkens ist der Mensch das Maß der Dinge. In Kreta war auch er am Ende nur Durchgang. Seine Seele verströmt in die bunte Mannigfaltigkeit der Umgebung, erfaßt sie mit der ekstatischen Glut ihrer Sinne, um den unsichtbaren Rhythmus der Welt in sich zu verwirklichen. Es ist eine Form der Welterfahrung, eine der großen Grundformen der Auseinandersetzung mit den Dingen, die wir „mystisch" nennen und ihrem besonderen Gehalt nach nur durch das Schlagwort „dionysisch" kennzeichnen können. Welch neuer und kühner Geist an der Grenze Asiens und an der Schwelle Griechenlands, der in wechselnder Bejahung und Negierung die Dialektik seines Daseinsgefühls auf die ganze Welt ausbreitet und einen der größten Fortschritte des Menschengeistes vorbereitet: das Interesse an den Dingen um ihrer selbst willen! Wer die Kreter waren, wissen wir nicht. War ihnen schon griechisches oder dem Griechischen verwandtes Blut beigemischt? Wir haben gelernt vorsichtig zu sein in der schroffen Unterscheidung von Griechen und Vorgriechen. Die Mehrzahl der Berg-, Fluß- und Ortsnamen um das ägäische Meer herum, der Pflanzennamen, welche in die griechische Sprache Eingang gefunden haben, gehört einer ungriechischen Sprache an, in der aber schon arische Flexionsendungen nachzuweisen sind. Ist Kreta zufällig die Geburtsstätte des Epimenides? Sind die immer deutlicher werdenden Beziehungen des Dionysos Zagreus und der Orphik zu Kreta zufällig? Reichen die Wurzeln dessen, was man dionysisch

Digitized by Google

im Temperament der Griechen genannt hat, bis in den Boden Altkretas herab?

Neben dem untergehenden Kreta schon ersteht jedenfalls auf dem mykenischen Festland langsam eine ruhevollere Welt (Abb. 17), deren Gesetz Zahl, Regel, Aufbau, ewige Ordnung: „apollinisch" heißt.

Abb. 17. Von einer runden Elfenbeinbüchse aus Menidi.

Digitized by Google

DIOTIMA

VON

WALTHER KRANZ

Eine der großen hellenischen Frauengestalten, die im Schrifttum unseres eigenen Volkes zu Wiedergeburt erwachten, Helenen und Iphigenien vergleichbar, ist Diotima. Sie alle drei haben durch den deutschen Dichter eine neue Seele empfangen. Mit Diotimas Namen aber wurde auch eine irdische Frau benannt, in Deutschland wie in Hellas, und so umfaßt der hehre Name hier wie dort das Doppelpaar einer realen und einer idealen Gestalt. Ihrem Wesen uns zu nähern, Urbild und Abbild in seiner Eigentümlichkeit und seiner Wirkung ahnend zu begreifen, die zeugende Kraft antiker Schöpfung von neuem zum Bewußtsein zu bringen ist hier unser Ziel.

Frau Susette Gontard spricht jetzt selbst zu uns. Ihre Briefe an Friedrich Hölderlin, vor wenigen Jahren der Welt preisgegeben, zeigen uns ihre Liebe und ihre Schmerzen nach der Trennung von dem Geliebten, und wir können sie nun mit denen Diotimas an Hyperion vergleichen. Die großen Gedanken, die wir von ihr erwarteten, fehlen darin, es redet nur die Frau, der „das Herz ihres Herzen" geraubt ist und der zu ihrem Schmerz selbst die eigenen Kinder nicht mehr den früheren Wert zu haben scheinen, weil nicht er sie mehr zu bilden hat. Auch Beschämendes und Erniedrigendes ist dort zu lesen: das Auf und Ab der Leidenschaft wogt hin und her; selbst Eifersucht meldet sich; die kleinlichen Mittel gar, mit denen die Liebenden Briefe und Zusammenkünfte verbergen müssen, stoßen uns ab. So sind denn auch Scheltworte in unseren Tagen laut geworden: diese Diotima habe denn doch zu den gewöhnlicheren Frauen gehört und nur der jugendliche Liebhaber habe hier wieder einmal das höchst irdische Wesen der Geliebten in die Sphäre des Unwirklichen hinaufgesteigert. — Allein ihre Heimlichkeit war auch zugleich ihr Leid, wie sie es selbst aussprechen, und so wie das Relief und die Marmorbüste, die wir von Susette

Digitized by Google

besitzen, vom Adel ihrer Erscheinung Zeugnis ablegen, so hören wir trotz jener Mißtöne die zarte Gesinnung einer edlen Frau als reinen Grundakkord in diesen Briefen klingen. Nur daß sie oft weichen Herzens wie ein Kind auch alle Angst und alle Sehnsucht ganz aus sich herausspricht. Aber wie versteht sie ihn auch und sein schwer gefährdetes Wesen! „Berate dich", schreibt sie einmal, „für die Zukunft mit Deinen wahren Freunden und erfahrnen Männern, und wenn dann nicht ein sicherer Weg sich Dir öffnet, bleibe lieber wie Du bist und helfe Dich durch, als daß Du es wagst, noch einmal vom Schicksal überwältiget und zurückgeworfen zu werden. Deine Kräfte hielten es nicht aus, und Du gingest für die Welt und Nachwelt, der Du auch so, im Stillen, lebst, noch ganz verloren. Nein, das darfst Du nicht! Dich selbst darfst Du aufs Spiel nicht setzen. Deine edle Natur, der Spiegel alles Schönen, darf nicht zerbrechen in Dir. Du bist der Welt auch schuldig zu geben, was Dir verklärt in höherer Gestalt erscheint, und an Deine Erhaltung besonders zu denken. Wenige sind wie Du!" Es ist, als ob sie sein düsteres Schicksal schon damals vorausgeahnt hätte. — Der letzte Brief der kleinen Sammlung endet in heute kaum noch lesbaren, gleichsam verhallenden Worten: „Leb wohl! Leb wohl! der Segen — — — sei mit Dir." — Susette Gontard selbst starb schon zwei Jahre nach Hölderlins endgültigem Abschied von ihr.

Allein weshalb heißt sie Diotima? Was enthielt dieser Name an Klang und Gehalt für den Dichter? Warum benannte er sie, deren Wesen er so empfand, als ob „Lieblichkeit und Hoheit, und Ruh und Leben, und Geist und Gemüt und Gestalt ein seliges Eins" sei, wie er dem Freunde schrieb, und mit der ihn „eine ewige fröhliche heitere Freundschaft" verband, mit einem Frauennamen aus Platons Symposion? Wir müssen die Frage zunächst dahin erweitern, was dieses hellenische Werk überhaupt für ihn und sein eigenes Lebenswerk, wie es sich im Hyperion darstellt, bedeutet hat.

So stark dieser Roman Bekenntnis ureigenster Erinnerungen und Sehnsüchte ist, so mannigfache literarische und philosophische Einflüsse er in seinem langen Werdegange erfahren hat — die germanistische Forschung hat sie sorgfältig untersucht —: aus dem Feuer des platonischen Symposion heraus ist der Funke gestiegen, der Hölderlins Hyperion entfacht hat, und mag seine äußere Form und der Gang seiner Gedanken noch so sehr dem Wechsel unterworfen gewesen sein, wie es die reichen

Digitized by Google

Fragmente und Studien aus der Zeit vor der endgültigen Fassung des Romanes lehren, der platonische Geist ist ihm zu eigen geblieben. Da steht ja gleich zu Anfang jenes bedeutsame Selbstzeugnis über den jetzt wohl verlorenen Urhyperion der Tübinger Jahre, der Jugendbrief an Freund Neuffer, in dem es nach einem wunderbaren Preislied auf Platons Phaidros heißt: „Wenn ich trunken vom Sokratischen Becher und sokratischer geselliger Freundschaft am Gastmahle den begeisterten Jünglingen lauschte, wie sie der heiligen Liebe huldigen mit süßer, feuriger Rede, und der Schäker Aristophanes drunter hineinwitzelt, und endlich der Meister, der göttliche Sokrates selbst mit seiner himmlischen Weisheit sie alle lehrt, was Liebe sei — da, Freund meines Herzens, meine (ich) manchmal, ich müßte doch einen Funken der süßen Flamme, die in solchen Augenblicken mich wärmt und erleuchtet, meinem Werkchen, in dem ich wirklich lebe und webe, meinem Hyperion mitteilen können."— Aus der Folgezeit werden vier größere zusammenhängende Stücke bis zur Vollendung des ersten Bandes im Jahre 1797 gezählt: die von Schiller in der Neuen Thalia 1793 (erschienen erst 1794) veröffentlichte erste Hyperionfassung; ein kurzes Prosafragment nebst metrischer Bearbeitung; „Hyperions Jugend. Erster Teil", mitten im sechsten Kapitel abbrechend; endlich jenes heute meist Lovell-Fassung genannte Fragment, weil es vielleicht unter dem Einfluß von Tiecks Jugendwerk William Lovell geformt ist. Sie alle vier wie auch der vollendete Roman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland" zeigen, wenn auch in verschiedenem Grade und verschiedener Weise, die Macht des Symposions.

In Hellas spielt immer die Handlung. Von hellenischem Schrifttum ist der begeisterte Griechenfreund, der da immer wieder anfangend, stokkend, abbrechend die Geschichte seiner Seele erzählt, vollgesogen: Homer, die großen lyrischen Dichter, „die ehrwürdigen Produkte des altgriechischen Tiefsinns", Sophokles sind seine Welt, auch Herodot, Plutarch, Pausanias werden genannt; allein Platon herrscht über sie alle, immer wieder bekennt der Dichter, stumm und in ausdrücklichen Worten, daß das Symposion — und der seelenverwandte Phaidros — ihn geleiten. Wie dort ist auch hier „die Schönheit Königin", „das Schönste das Heiligste"; die „Wunder der griechischen Freundschaft" sind diesen Jünglingen um Hyperion Vorbild; Eros, quälende und beglückende Sehnsucht, ist auch sein Daimon und ist zugleich der Daimon des Kosmos; Verlangen nach erlösender Wiedervereinigung des

Digitized by Google

in Urzeiten Verbundenen, aber dann einmal Getrennten lebt auch hier; „Armut" und Reichtum" der Seele als ihre charakteristischen Gezeiten, das ist auch Hyperions Leid und seine Seligkeit. Der Mythos des platonischen Aristophanes von den zwei Menschenhälften, die wieder ein Ganzes wie ehedem zu werden verlangen, und des Sokrates durch Diotima gewonnene Lehre vom Entstehen und Wesen des Eros als dem Mittleren zwischen Haben und Nichthaben, zwischen Reichtum und Armut, Überfluß und Leere — also gerade die Gedanken, die jener Jugendbrief aus dem Symposion als die entscheidenden heraushob —, sie klingen, zu einer Einheit zusammenempfunden, immer wieder an, auch in verschiedenen Fassungen wohl in die gleichen Worte gebannt. „Es war mir, als sollte die Armut unsers Wesens Reichtum werden, wenn nur ein Paar solcher Armen ein Herz, ein unzertrennbares Leben würden, als bestände der ganze Schmerz unsers Daseins nur in der Trennung von dem, was zusammengehörte," heißt es im Thaliafragment. „Als unser ursprünglich unendliches Wesen zum ersten Male leidend ward und die freie volle Kraft die ersten Schranken empfand, als die Armut mit dem Überflusse sich paarte, da ward die Liebe. Fragst du, wann das war? Plato sagt: Am Tage, da Aphrodite geboren ward", so wiederholt die der metrischen Bearbeitung zugrunde liegende Prosafassung, und jene selbst fährt bald darauf fort in wundervoller Weiterbildung des platonischen Mythos von Poros und Penia: „Den Widerstreit der Triebe, deren keiner Entbehrlich ist, vereiniget die Liebe. Dem Höchsten und dem Besten ringt unendlich Die Liebe nach, und über ihren Wangen, Wo tiefe Narben ihr das Schicksal schlug, Thront doch ein hohes Auge, denn ihr Vater, Der Überfluß, ist göttlichen Geschlechts. Doch pflückt sie auch die Beere von den Dornen Und sammelt Ähren auf dem Stoppelfelde; Wenn ihr ein freundlich Wesen einen Trank Am schwülen Tage reicht, verschmäht sie nicht Den irdnen Krug, denn ihre Mutter ist Die Dürftigkeit." Zu einer umfassenden Deutung des ganzen menschlichen Seins mit seiner inneren Gegensätzlichkeit von Geistig-Göttlichem und Irdisch-Menschlichem ausgeweitet kehrt jener Mythos dann in „Hyperions Jugend" wieder, mit dem Schlusse: „Genügsam ist die Natur . . ., denn sie erhebt sich nie in ihren Forderungen über ihre Armut. Genügsam ist der mangellose Geist in seiner ewigen Fülle, und in dem Vollkommenen ist kein Wechsel. Der Mensch ist nie genügsam. Denn er begehrt den Reich-

Digitized by Google

tum einer Gottheit, und seine Kost ist die Armut der Natur". — Der königliche Mann, der diese platonischen Lehren erteilt, der „lächelnd einem holden Knaben die Locken aus der Stirne streichelt", er ist in Wahrheit ein neuer Sokrates. Von „Dion und Platon, von all den Liebenden und Geliebten, die auf- und untergingen in der Welt, unzertrennbar wie die brüderlichen Gestirne", schwärmt „Hyperions Jugend", und als stärkstes Bekenntnis der Dankbarkeit klingt es uns entgegen am Ende einer nur entworfenen Vorrede späterer Zeit: „Heiliger Plato, vergib! Man hat schwer an dir gesündigt!" — Wenn dann der vollendete Roman mit seiner viel reicheren Handlung, seinen größeren Schicksalen, seinen auf die Befreiung Griechenlands, auf die Bildung des Menschengeschlechts gerichteten Gedanken dem Kreise des Symposions sich entwindet, in seiner Sphäre bleibt er dennoch, denn die Glut des Eros ist nur gesteigert, die Verehrung der Schönheit nur noch vertieft, der geliebte weise Lehrer wird nun wie ein Halbgott verehrt — denn „es ist göttlich, wenn ein großer Mensch die kleinen zu sich aufzieht" — und Meister und Jünger lieben sich wie „Plato und seine Stella" — so deutet er ἀστήρ „Stern", wie der Dichter Platon den geliebten Schüler nennt. Wieder erschallt die Klage, „geschieden zu sein, nicht eine Seele zu sein mit seiner liebenswürdigen Hälfte". Bedeutsam wird jetzt zum ersten Male aus dem Symposion ein Heraklitwort griechisch zitiert, mit leiser Umbildung freilich von Form und Sinn und Angleichung an ein anderswo überliefertes — ἓν διαφέρον ἑαυτῷ (das Eine in sich selber unterschiedne) —, und jetzt bildet die Lektüre dieses Werkes ein Motiv der Handlung: „Wir sahn zusammen in unsern Plato, wo er so wunderbar erhaben vom Altern und Verjüngen spricht" — es ist eben in Diotimas Rede. Das Motto aber, unter dem der Roman von Anfang an stand und bis zuletzt steht, die Grabschrift des Loyola, in deutscher Form „sich vom Größesten nicht beengen lassen und doch am Kleinsten Genüge finden", hat Hölderlin gewählt, weil es in prägnanter Form die beiden Grenzen bezeichnet, zwischen denen die Menschennatur nach den immer wieder von ihm geschilderten Gesetzen des Eros sich bewegt. Nichts anderes besagt auch der Name Hyperion: der Titan ist ja nach griechischer Sage der Sohn des Himmels und der Erde. Und so ist denn Platons Lehre von der himmlischen und der irdischen Natur des Eros und damit auch des Menschen der glühende Kern, aus dem das Ganze geworden ist.

Digitized by Google

Allein es gibt ja noch ein Zeugnis ganz anderer Art für die bestimmende Wirkung gerade jenes platonischen Werkes auf Hölderlin: Diotima selbst ist die im Mittelpunkt des Romanes stehende Gestalt. Zwar ist ihr Name im Thaliafragment Melite, ein homerischer Name, mit dem eine Schwester der Thetis genannt wird, wahrscheinlich aber vom Dichter einem gleichgültigen zeitgenössischen Buche entlehnt; doch ihre Gestalt, ihre Bedeutung für Hyperion ist die gleiche wie später Gestalt und Wirkung Diotimas, die in „Hyperions Jugend" zum ersten Male erscheint und von da an regiert in Gedicht und Roman. Auch wird schon Melite wie später Diotima verglichen mit einer Priesterin, einer „Priesterin der Liebe" — und die platonische Diotima ist Priesterin —, „einer Priesterin zu Dodona" — dies nach einem Wort des platonischen Phaidros, das von der Verzückung der Priesterinnen in Dodona spricht —, und der Schluß ist zwingend, daß dem Schaffenden seit frühen Jugendtagen nicht nur, wie wir sahen, Diotimas Mythos, sondern auch ihre Gestalt selbst vorschwebte und der gleichgültige, unverbindliche Name Melite nur für die Veröffentlichung des Fragments eingesetzt wurde statt des bedeutungsvoll auf das Symposion verweisenden. Melite ist in Wahrheit eine Diotima. Eine Wesensschilderung umfaßt diese beiden Frauengestalten zugleich, ja sie kann auch die Diotimagestalten der verschiedenen Romanfassungen zugleich umgreifen, da sie, in sich nur wenig voneinander geschieden, wie der Roman selbst einer Idee entsprungen sind.

Nach Zeiten „langer kranker Trauer", „freudeleerer Einsamkeit", wilder Unruhe tritt plötzlich sie vor ihn, die seiner Ruhelosigkeit Frieden, seiner Armut Reichtum gibt; denn sie ist die „heilige Allgenügsamkeit", die „göttliche Ruhe und Fülle", die „kinderstille hohe Demut". So wie im Symposion jener Augenblick, da die vor Urzeiten getrennten Menschenhälften endlich einander wiederfinden, geschildert wird als ein Überglück der Seelen, wie dort an anderer Stelle der plötzliche Anblick der absoluten Schönheit eine Erschütterung ohne gleichen bewirkt, so ist Hyperions und Diotimas erste Begegnung, der Augenblick, da er „die Schwester seines Herzens" und doch zugleich Urania mit irdischen Augen schauen darf, die größte Stunde seines Menschendaseins. Diese mystische Begegnung, sicherlich gleichfalls zu den Urbestandteilen des Romans gehörend, kehrt als das zentrale Erlebnis immer wieder, oft in den völlig gleichen, leuchtenden Farben gemalt: „Da erschien mir sie; hold und heilig wie eine Priesterin der Liebe stand sie da vor mir. . . ." — „Da stand sie vor

Digitized by Google

mir, die Herrliche, wie eine Priesterin der Liebe, heilig und hold. . . ." — „Ach! noch jetzt ist sie vor mir wie damals, die Einzige, Herrliche; heilig und hold, wie eine Priesterin der Liebe schwebt sie vor mir noch jetzt." — „Was sind Jahrhunderte gegen den Augenblick, wo zwei Wesen so sich ahnen und nahn? . . . Eh' es eines von uns beeden wußte, gehörten wir uns an." So tönt es uns aus allen Zeiten der Arbeit am Roman entgegen. — Diotima ist schön — „wandellose Schönheit, mühelos, in lächelnder Vollendung . . ." — königlich ist ihr Geist, königlich sind ihre Ideale. Sie ist es, die ihm „den Weg weist", die ihn belehrt über „den edleren, stärkeren Teil seines Wesens", über das „Selbständige, Unbezwingliche, Göttliche" in ihm als Melite im Thaliafragment; über die neu zu gründende göttliche „Gemeinde" in „Hyperions Jugend"; über den Weg zur „Schönheit", der „neuen Gottheit neues Reich", über die Pflicht zur Erziehung des Menschengeschlechts — „Gib ihnen, was du in dir hast!" — im vollendeten Roman. Aber die Verehrung der „Priesterin", die „die heilige Flamme bewahrt", durch den Jünger wird zur Liebe des Jünglings und der Jungfrau, mit ihren Spannungen in Näherung und Entfernung, Vereinigung und Abschied, die im einzelnen hier nicht darzustellen sind. Am Schlusse aber steht jedesmal die Trennung für immer: Melite—Diotima entschwindet seinen Blicken, oder sie stirbt.

Diotima war die Geliebte der Seele Hölderlins, längst ehe er Susette begegnet war, — ein Wunschbild, das von seinem Blute lebte. Einmal sagt er es uns auch selbst, in Hyperions Worten: „O Diotima! so stand ich sonst auch vor dem dämmernden Götterbilde, das meine Liebe sich schuf, vor dem Idole meiner einsamen Träume; ich nährt es traulich; mit meinem Leben belebt ich es, mit den Hoffnungen meines Herzens erfrischt, erwärmt ich es, aber es gab mir nichts, als was ich gegeben, und wenn ich verarmt war, ließ es mich arm." Erfüllung seines Traumes gab ihm in ihrer Schönheit, ihrer anspruchslosen Schlichtheit und höheren Reife die Herrin des Frankfurter Hauses. Gerade darum war die Wirkung auf den Unreifen, Friedelosen so gewaltig, weil der lange glühend geliebten Idee eine reale Erscheinung zu entsprechen schien. Nun kann er ihr den Namen Diotima schenken, nun an ihr in Briefen preisen, was er ehedem an der Idee gepriesen hatte, die „Schönheit", den „genügsamen Frieden", die „stille Seele", nun erhält aber auch ihre ältere Namensschwester und Geistesverwandte im Roman, und zwar durch sie, erst recht eigentlich Blut und Leben; Liebe und Leidenschaft wird zu irdisch-

Digitized by Google

menschlicher Geschichte. — „Ach! und alle die holdseligen Spiele der Liebe! Die Schmeichelreden, die Besorgnisse, die Empfindlichkeiten, die Strenge und Nachsicht" —, und jetzt endlich unter ihrem Einfluß reift Hyperion zu selbständigen Entschlüssen, zur Männlichkeit, jetzt endlich gestaltet sich das Werk zum Ganzen — so befruchtet nun umgekehrt die reale Erscheinung das in der Idee Geschaute. — „Wem sonst, als dir?" Mit diesen Worten wird im Thaliafragment Homer ein Opfer gebracht: jetzt ist es die Widmung, die Hölderlin für Susette in den ersten fertigen Band schreibt. Nun entsteigen auch seinem Herzen jene zahlreichen, seligen und klagenden Gedichte An Diotima, aber es ist der seit den Tagen der Jugend lebendige platonische Gedanke, daß ihre Begegnung nur Wiedervereinigung der in „abgelebten Zeiten" Vereinten und Getrennten ist, der auch hier erklingt: „Diotima! Selig Wesen! Herrliche, durch die mein Geist Von des Lebens Angst genesen Götterjugend sich verheißt! Unser Himmel wird bestehen, Unergründlich sich verwandt Hat, noch eh' wir uns gesehen, Unser Wesen sich gekannt . . ." Wie ein Echo klingt es in anderer Fassung: „Schwester, heilig mir verwandt! Eh' ich dir die Hand gegeben, Hab ich ferne dich gekannt . . . ." Platons Geist umschwebte auch den irdisch Liebenden.

Das Leben hat dafür gesorgt, daß auch in ihrer Weiterentwicklung und ihrem Ausgang die längst geschriebene oder doch gedichtete Geschichte Hyperions und Diotimas Wirklichkeit wurde: von allerlei Zwiespalt und tränenreichen Kämpfen berichten Briefe und Briefentwürfe; auch diese Liebenden wurden getrennt; auch diese Diotima stirbt vor ihrem Hyperion. Vergleichen wir freilich die Gestalt idealer Weiblichkeit, wie sie im Werk lebt, mit der realen, wie sie die Briefe uns zeigen, so verblaßt dieses Bild und vergeht. Aber hat er es nicht selbst uns gelehrt: „Was bleibet aber, stiften die Dichter"?

Nur in der Ferne ist bisher die Gestalt der antiken Diotima sichtbar geworden. Ihr uns zu nähern, versuchen wir nun. Einmal nur wird sie in alter Zeit genannt: im Symposion erscheint „die Frau aus Mantineia", als Lehrerin des noch jugendlichen Sokrates. Aus der Peloponnes ist sie nach Athen gekommen, vom Staate selbst offenbar zu Hilfe gerufen, um durch Opfer drohende Seuche zu bannen. Wenn es ihr nach Platons Worten gelungen sein soll, einen Aufschub der Pest gerade von

Digitized by Google

zehn Jahren, das heißt ein Jahrzehnt lang bis zum Peloponnesischen Kriege, zu erringen, so wird dies Spiel des Dichters sein, der die heilige Zehnzahl verwendet; allein die Gestalt selbst, ihr Name, ihr Besuch in Athen ist unzweifelhaft historisch, wie es ja alle Gestalten und Namen des platonischen Symposions sind. Wirklichkeit werden wohl auch einmal ihre Gespräche mit Sokrates gewesen sein, so gut wie er im Hause Aspasias war — wie wäre diese sonst bei den Sokratesschülern Aischines, Xenophon und Platon zur Lehrmeisterin des Sokrates geworden? — und wie er gar zur schönen Hetäre Theodote gegangen ist, um über den Wert ihres Lebens mit ihr zu sprechen. Freilich, von den wirklichen Gesprächen der „hochweisen" Diotima von Mantineia mit dem jungen Sokrates von Athen, wenn sie denn stattfanden, dringt kein Laut mehr zu uns; ihr Gespräch im Symposion ist völlig frei von Platon selbst geschaffen, muß es schon deshalb sein, weil es Generationen nach ihrem Aufenthalt in Athen geschrieben wurde. Die reale Gestalt der Priesterin ist für das Werk ohne Bedeutung. „Was bleibet aber, stiften die Dichter." —

Mancherlei Reden über den Eros hat jene wundersame Nacht im Hause des Dichters Agathon schon strahlend emporsteigen lassen, Phaidros der Jüngling hat ihn gepriesen, Pausanias der Mann ihm gehuldigt, Eryximachos der Arzt sein kosmisches Wesen gedeutet, Aristophanes der Dichter das Geheimnis seiner irdischen Kraft enthüllt, Agathon der Rhetor ihn besungen, da beschwört Sokrates Diotimas Gestalt, und, nicht zu Gaste geladen, nimmt sie doch wie eine Lebendige am Gastmahl der Männer teil, als einzige Frau. Hier ist ja Denken und Empfinden in einem Grade männlich und männisch, daß man immer von neuem wieder fast erschrickt. Von der Liebe zur Frau redet niemand unter diesen Männern, auch Aristophanes nicht, in hohem oder auch nur wahrhaft ehrerbietigem Tone; von weiblichen Gestalten der Vergangenheit erscheint nur Alkestis, der Phaidros einen Ruhmeskranz flicht, und von den Frauen der Gegenwart? Eine Flötenspielerin zu Beginn, doch sie wird gleich wieder fortgeschickt: heut soll sie einmal den Frauen im Innern des Hauses ein Liedchen vorspielen oder, wenn sie lieber will, sich selbst; die Flötenspielerin aber, auf die der berauschte Alkibiades sich stützt und die Anselm Feuerbach zu unvergeßlicher Gestalt erhoben hat, entschwindet gleich nach ihrem Eintritt wieder den Blicken, kein Wort verlautet mehr über sie. Da ist es denn von unermeßlicher Bedeutung, daß Platon das Tiefste, was er vom Gotte der Sehnsucht zu sagen weiß, dennoch einer Frau in den

Digitized by Google

Mund legt. Öfter noch erscheinen bei ihm weise Frauen als Trägerinnen und Verkünderinnen heiliger Gedanken: eine Verehrung wie Diotima hat er nur noch der „heiligen" Sappho dargebracht. Es ist wahr, hier ist „der Frau das Mysterium anvertraut, von ihr bewahrt, von ihr verwaltet, von ihr dem Manne mitgeteilt". Denn auch als Priesterin kann Diotima vermählt gewesen sein, kann sie das Schicksal der Frau ganz erfüllt haben. Wer will noch leugnen, daß Platon auch von weiblicher Seele echte Kunde zuteil geworden ist?

Priesterin aber ist Diotima zunächst und zuerst. Doch nicht wie eine Sibylle erscheint sie, die nach Heraklits Wort „mit schwärmendem Munde verkündet Ungelachtes, Ungeschminktes, Ungesalbtes, getrieben von Gott", sondern vergleichbar der Hierophantin der eleusinischen Mysterien, die aus vornehmstem Adelsgeschlechte gewählt wurde; denn Diotima bedient sich nicht selten, zumal in dem fast visionären Schlußteil ihrer Rede, der Sprache des Mysterienkultes mit seiner geheimnisvollen, heiligen Terminologie. — „Weise, Weiseste" wird die Fremde sodann genannt, „weise auf dem Gebiete des Eros und auf vielen anderen"; gerade, weil er ihre Weisheit so sehr bewunderte, ging Sokrates zu ihr, um seiner Torheit aufzuhelfen, und zwar, wie er erzählt, mehr als einmal. Wie spricht sie zu ihm in seinem Bericht, den er den Aufhorchenden als seine Rede über den Eros kredenzt? Der Kenner platonischer Schriften bemerkt leicht, daß sie selbst recht gut die doch erst im Werden befindliche sokratische Methode beherrscht, daß sie zunächst tastend-fragende Versuche anstellt, ähnlich so wie später der reife Sokrates, der hier die Rolle seiner einstigen Schüler spielt. Allein trotzdem schwingen in den Reden dieser zwei Menschen ganz eigene Töne mit, ist dieser Dialog Diotima-Sokrates etwas ganz Einzigartiges in der platonischen Kunst.

Die beiden sind allein. Wir vergessen alle Menschen ringsum und belauschen ein Zwiegespräch wie zwischen Mutter und Sohn. Immer ist sie darin die Reife, die Überlegene, immer er der unreife Tor, der aber doch voll Strebens ist nach Klarheit und Wahrheit; „Lehrer brauche ich" gesteht er selbst. Gleich zu Anfang lacht sie ihn ein wenig aus ob seiner Einfalt, und wer könnte den Ton dieses leisen spöttischen Gelächters je vergessen! Sie wird auch ärgerlich, wenn er nicht versteht, und meint auf eine Frage von ihm: „Aber das ist ja doch schon einem Kinde klar!" Vorwürfe macht sie ihm: „Gedenkst du denn einmal ein großer Mann zu werden auf diesem Gebiete, wenn du nicht einmal das

Digitized by Google

verstehst?" Wie ein kluger Lehrer erklärt sie ihm auch den Ursprung seines Fehlers, leitet sie ihren letzten schwersten Lehrgang ein mit den lockenden und spannenden Worten: „In die bisher erörterten Gebiete der Erotik, mein Sokrates, könntest vielleicht sogar du eingeweiht werden; aber die letzte Offenbarung, um deretwillen auch jene nur da sind, ... da weiß ich denn doch nicht, ob du wohl imstande bist zu verstehen. Nun, ich will es trotzdem sagen und es an gutem Willen nicht fehlen lassen; versuche zu folgen, wenn du es vermagst!" Und noch einmal, unmittelbar vor dem Höhepunkt der Lehre, schiebt sie die rasche Mahnung ein: „Versuche jetzt so scharf wie möglich auf mich aufzumerken!" — Aber es sind nicht allein die Gefühle einer Lehrenden und eines Lernenden, die diese Gespräche tragen, ganz anderes liegt auf ihrem Grunde: die beiden gehören auf das innerlichste zusammen. Diotima: „Da gibt es Leute, die sagen, Eros sei gar kein Gott." Sokrates: „Wer sind die denn?". Diotima: „Einer bist du — eine bin ich." Hier ist jener Gedanke der tiefen Zusammengehörigkeit gleichsam auf eine anmutige Formel gebracht. Wir ahnen, daß sie ihm gewogen ist, daß sie ihm aus Liebe ihr Geheimnis zuteil werden läßt, und so hören wir denn auch zuweilen von ihren Lippen: „Mein Gefährte!", „Mein lieber Sokrates!" und das klingt wie später im Munde des Sokrates selbst jenes „Mein lieber Phaidros!" — Nirgends aber spüren wir die Stärke ihrer Geistesverwandtschaft mehr als an jener Stelle, die dem Gespräche die Wendung gibt vom Äußeren, Alltäglichen zum Innersten. Diotima: „Siehst du nun, daß auch du Eros nicht für einen Gott hältst?" Sokrates: „Aber was wäre Eros denn? Ein Irdischer?" — „Mit nichten!" — „Ja aber was dann?" „Etwas, was zwischen dem Irdischen liegt und dem Überirdischen". — Und nun die bange Frage: „Was ist er, Diotima?" — Und die abgrundtiefe Antwort: „Ein großer Daimon, Sokrates ..." — Es ist, als ob in dieser Frage und dieser Antwort Auge sich in Auge sieht, Seele zu Seele spricht.

Urhellenisch ist der Gedanke, daß nicht der Mensch Schöpfer seines Werkes sei, sondern daß ein göttliches oder den Göttern nahestehendes Wesen dem Staubgeborenen das liebevoll zum Geschenk darreiche, was dann sein Eigentum wird. Homer und Hesiod empfangen ihre Epen als Gaben der Musen, Parmenides seine Philosophie als Geschenk der Göttin im Sonnenpalaste, der junge Sokrates die Lehre vom Eros von der Priesterin und Hierophantin Diotima. Allein das altüberkommene, in einer Gattung der Literatur sich auswirkende Motiv erscheint hier als etwas

Digitized by Google

ganz Individuelles: so feine seelische Züge hat der Kenner des Menschenherzens seinem Zwiegespräch zwischen Meisterin und Lehrling eingegraben. Aus dem Lehrling aber wird durch sie der Jünger und neue Meister; denn, so sagt er selbst, „ich bin überzeugt worden, und weil ich es bin, so versuche ich nun auch die anderen zu überzeugen, daß man ein höheres Gut und einen besseren Gehülfen für die menschlich-irdische Natur, als Eros es ist, nicht leicht finden kann". Seine Begegnung mit Diotima war der Wendepunkt seines von nun an dem Eros geweihten Lebens.

Dem zuweilen verschlungenen Gange ihrer Darlegungen können wir hier nicht nachgehen. Die drei Grundgedanken aber vom Wesen der wahren platonischen Liebe, die niemand anders als sie zuerst verkündet, sind diese.

Eros ist nicht, wie der junge Sokrates glaubte, wahrer Gott, Symbol in sich ruhender, seliger Vollkommenheit, sondern Daimon, Symbol rätselhafter Vereinigung irdischen und überirdischen Wesens, Symbol nie zu stillender menschlicher Sehnsucht nach dem Vollkommenen. Diese Vereinigung scheinbar widersprüchlicher Begriffe in einem Mittleren, ein bedeutsames Problem der platonischen Philosophie, von Diotima an mancherlei Beispielen aufgezeigt, ist hier zugleich Ausdruck ewig gültigen Verständnisses für die Welt menschlichen Gefühles. Durch Diotimas Mund wird zum ersten Male verkündet, was dann unzählige Male wiederholt worden ist, — niemals häufiger als in den Tagen der Romantik und in den unsrigen —: die frierende, einsame Not, die ruhe- und heimatlose Armut, aber auch der beglückende Wagemut, der überströmende Reichtum des ewig liebenden, ewig nach Schönheit, nach Erkenntnis strebenden Geistes, und jenes Auf und Ab von Tod und Leben und Leben und Tod im Gange der Leidenschaft, der Rhythmus der im Zeichen des Eros geborenen Menschenseele. Geheimnisvoll aber wird auch angedeutet, daß das Reich des Dämonischen überhaupt das Bindeglied ist zwischen realer und idealer Welt, „also daß das All in sich selber zusammengebunden ruht." Vor den Blicken des vom Eros Begnadeten löst sich die Disharmonie einer Sinnen- und einer Ideenwelt in ein einziges physisch-metaphysisches Gefüge.

Eros ist ferner nicht, wie Sokrates auch glaubte, dem Schönen nur zugewandt, sondern lebendiges Verlangen nach Zeugung im Schönen, Sehnsucht, ständig fortwirkend weiterzuleben im leiblichen oder geistigen Geschöpf, Sehnsucht nach Ewigkeit, die in der Welt des Irdischen nur

Digitized by Google

im Wechsel des Alterns und Verjüngens zu gewinnen ist. Hat der erste Teil des Zwiegespräches den Blick geöffnet für die in der Liebe vereinigte Doppelnatur des Menschlich-Göttlichen, so führt Diotima nun ihren immer mehr verstummenden Schüler ein in die Dynamik der Seele, Erkenntnisse heutiger Zeit in rätselhaftem Grade vorwegnehmend: dem leiblichen Fortpflanzungstriebe, dessen elementare Macht im Tierreich ergreifend geschildert wird, vergleicht sie die schöpferische Kraft der Seele, die in künstlerischer Betätigung, in der Erfindung des Technikers, in der Tätigkeit des neue Wege suchenden Gesetzgebers, in der des Erziehers und Bildners sich auswirkt und hinstrebt nach „Verewigung" des Schaffenden, nach Ausprägung seines Wesens im Werk, nach „unsterblicher Arete", das aber ist zugleich „Vollkommenheit" und „Nachruhm", denn der Nachruhm ist dem echten hellenischen Manne — in etwas verändertem Sinne auch dem Römer — als Symbol der Ewigkeit ein hohes Gut. „Uns zu verewigen sind wir ja da" — „Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Äonen untergehn", aus diesem Geiste heraus wird die Geburt des irdischen Werkes hier gedeutet. Wenn nach solcher Auslegung der Natur des Schaffens der auf die rein objektive Leistung gerichtete Sinn des Schöpfers ganz zu entschwinden scheint, so ist dessen in anderen Reden über den Eros schon gedacht worden — nur alle vereint erschöpfen sie die übergroße Fülle und Vieldeutigkeit dieses Begriffes, und Diotima selbst wird eine noch weit höhere Form des Eros nennen; hier aber wird zum ersten Male das in manch großer schöpferischer Leistung mitschwingende höchst subjektive, höchst persönliche Element bestimmt. Hier wird auch zuerst die eine Wurzel aller Erziehertätigkeit bloßgelegt, die zeugende seelische Liebe. Persönlichste Bekenntnisse des Lehrers Platon dürfen wir mit anhören, wenn Diotima in diesem Teile schildert, wie in dem eben zum Manne Gereiften der Drang übermächtig wird nach Mitteilung, wie er sucht nach Menschen „mit schönem Leibe und schöner, edler, wohlgewachsener Seele" und zu „bilden", „besser zu machen" versucht in überströmenden Worten „von der Vollkommenheit und wie der wertvolle Mann sein muß und was er treiben muß". Nie ist das Glück der Freundschaft und geistigen Gemeinschaft zwischen Lehrer und Schüler, die ja „durch schönere und unsterblichere Kinder verbunden sind" als durch leibliche, so elementar wieder zu Ausdruck gelangt. Und hier wird der Sinn der platonischen Existenz schlechthin berührt; denn — wir wissen es jetzt — nicht der Aufbau weltfremder, weltferner

Digitized by Google

Theorien, sondern die lebendig persönliche Wirkung auf die Menschen seiner Freundschaft, auf die Gemeinschaft, auf den Staat, dies war die Schaffensform des vom Eros bestimmten Leben Platons.

Und doch, der letzte Eros ist auch dieser noch nicht. Das Leben des „wahren" Erotikers kann seiner Natur nach nicht in der Ebene des Irdischen bleiben, es wird zu immer höheren Sphären sich erheben wollen, es muß sein wie ein einziger Stufengang „Hinauf", und nur von der Idee selbst her kann er die Norm seines Schaffens erhalten. Einer solchen Seele Entwicklungsgang schildert Diotima in ihrer himmelerklimmenden letzten Rede. Geleitet von einem Mystagogen läßt sie den Jünger emporsteigen von der Liebe des einzelnen schönen Körpers zu der körperlicher Schönheit überhaupt, weiter hinauf zur Verehrung seelischer Schönheit, darüber hinaus zu der in Lebensordnung und Gesetz sich entfaltenden, noch höher empor zu der im Reiche der Erkenntnis sich offenbarenden, bis endlich, endlich nach heißem Bemühen und dennoch aus Gnade in ihrem strahlenden Kristallglanze sich enthüllt: sie selbst, die Schönheit an sich. Und aus dem seligen Anschauen der Idee strömt beseligende Kraft, nun Werke zu schaffen, die überirdischer Vollkommenheit wahre Abbilder sind. — Ist in dieser allmählichen Entwicklung zu immer größerer Objektivität und Vergeistigung allgemein Gültiges über den Entwicklungsgang des Menschen als solchen ausgesprochen, so ist Verständnis für die verzückte Wesensschau der entrückten Seele nur dem Gleichgestimmten verstattet: der Dichter unserer Zeit hat die allmähliche „Entrückung" als leibhaftiges Erlebnis uns wieder geschildert. Dem Bilde der Stufenleiter jedoch, deren letzte Sprosse im Transcendenten liegt, kommt symbolische Bedeutung für die platonische Philosophie überhaupt zu; das Wachsen des Seelengefieders, wie es der Phaidros, das Streben des in der Höhle gefesselten Gefangenen zum Lichte, wie es der „Staat" schildert, sind gleichgeartete und gleichwertige Bilder. Raffael und Goethe haben das Wesen der platonischen Seele richtig gedeutet als Sehnsucht nach Verleiblichung der Idee. Wenn aber diese Idee hier die Schönheit ist, so ist sie zugleich Symbol des Vollkommenen schlechthin. Sie umfaßt zugleich das ästhetisch und das sittlich Schöne, aber auch das Wahre — das Schöne der Erkenntnisse — in sich. Mag in anderen platonischen Werken das Vollkommene als das Gute, wieder an anderer Stelle als eine Dreieinigkeit der gleichgewerteten Ideen des Wahren, des Formal-Schönen und des Sittlich-Schönen gefaßt werden: bei diesem

Digitized by Google

zauberhaften Feste des Dichters Agathon erstrahlt nun einmal die Sonne des Vollkommenen im Regenbogenglanze der Schönheit. Hier gilt das Wort: „Das Schönste ist auch das Heiligste."

So lehrte die platonische Diotima den platonischen Sokrates, und er wurde, wie er selbst am Schlusse bekennt, der Verkündiger ihrer Ideen. Unzählige wiederum hat er belehrt, auch Friedrich Hölderlin. Im Symposion fand dieser in Worte gebannt, was namenlos die eigene Seele füllte und verzehrte, die ewig emporzüngelnde Flamme der Sehnsucht nach dem Vollkommenen. Allein der Dichter las dieses Werk mit anderen Augen noch als der nach Erkenntnis und Wahrheit strebende Jünger; vor ihnen gestaltete sich die Lehrerin des jungen Sokrates zum Ideal der von ihm ersehnten, ihn erlösenden Weiblichkeit. Sie verkündete nicht nur die Schönheit, sie wurde die Schönheit selbst; sie verkündete nicht nur die Liebe, sie stieg auch herab von ihrer Höhe und neigte sich dem Bedürftigen in irdischer Liebe zu. So ward aus der mütterlichen Freundin, aus der Priesterin die gleichaltrige Schwester, die gefeierte Geliebte, das „Mädchen seiner Seele", mit Vater und Mutter, mit Haus und Garten, mit einer Lebensgeschichte. Unter der befruchtenden Wirkung realen Erlebnisses wiederum ward die Gestalt der Dichtung plastischer, ihr Geschick reicher, ihre Liebe irdischer. Trotzdem aber behielt sie bis zuletzt etwas von jener unberührbaren Hoheit der priesterlichen Gestalt, von jener göttlichen Weisheit, die ihrem Wesen von Anbeginn eigen war, trotzdem ist die Geschichte der Liebe von Hyperion und Diotima das Abbild der wahren platonischen, das heißt der enthusiastischen Liebe. Es ist ein neuer jugendlicher, ein deutscher Platon, der das selige Geständnis ablegt: „O ihr, die ihr das Höchste und Beste sucht, in der Tiefe des Wissens, im Getümmel des Handelns, im Dunkel der Vergangenheit, im Labyrinthe der Zukunft, in den Gräbern oder über den Sternen! Wißt ihr seinen Namen? den Namen des, der Eins ist und Alles? — Sein Name ist Schönheit. — Wußtet ihr, was ihr wolltet? Noch weiß ich es nicht, doch ahn ich es, der neuen Gottheit neues Reich, und eil ihm zu und ergreife die andern und führe sie mit mir, wie der Strom die Ströme in den Ozean. — Und du, du hast mir den Weg gewiesen! Mit dir begann ich. Sie sind der Worte nicht wert, die Tage, da ich noch dich nicht kannte. — O Diotima, Diotima, himmlisches Wesen!"

Digitized by Google

MAISON

VON

ROBERT ZAHN

Eine in der ganzen Frische der alten Bemalung erhaltene griechische Tonfigur des Berliner Antiquariums wird hier in treuer Wiedergabe geboten (Tafel 23, Höhe 0,15 m). Auf der Oberfläche der Farben liegt noch der bei Terrakotten nicht gar häufig zu beobachtende feine schmelzartige Glanz.

Ein Mann von gedrungenem Bau, wohlbeleibt, mit derben feisten Gliedern und von lebhafter braunroter Hautfarbe tritt uns entgegen. Das breite volle Gesicht mit dem großen Munde, der flachen, an der Wurzel tief eingedrückten Nase, den zusammengekniffenen Brauen und den verschmitzt blickenden Augen und dazu der nach oben sich verjüngende kahle Schädel mit den spärlichen Haarbüscheln hinter den Ohren ergeben ein Bild, das gar weit entfernt ist von griechischem Schönheitsideal. Auch kein hoher Geist leuchtet aus diesem Antlitz. Die Tracht des Mannes, ein kurzer ärmelloser weißer Rock und ein hellblaues Mäntelchen, das auf der rechten Schulter zusammengeheftet ist, entspricht nicht der des würdigen ehrsamen Bürgers. So kleideten sich Sklaven und auch Freie aus den unteren Schichten des Volkes, die niedriger Beschäftigung nachgingen. In diesen Kreisen haben wir auch unseren Gesellen zu suchen. In der linken Hand trägt er einen Korb, aus dem etwas Weißes herausschaut, nicht der Kopf eines Fisches, eines Aales, wie man gemeint hat, sondern der einer Gans, wie an einem zweiten Exemplare der Figur, in englischem Privatbesitze, das aus der gleichen Form ausgedrückt sein dürfte, deutlicher zu erkennen ist. Der Vogel ist schon geschlachtet, denn sein Schnabel ist fest an den Hals angedrückt. Mit einem Koche haben wir es zu tun, der gerade vom Einkaufe kommt und nun mit großen Schritten nach Hause zur Arbeit eilt.

Das Gesicht in seiner starren Stilisierung zeigt uns, daß wir nicht die Wiedergabe eines lebenden Vorbildes vor uns haben, sondern die einer

Digitized by Google

TONFIGUR DES BERLINER ANTIQUARIUM

Digitized by Google

Digitized by Google

Maske. Also ein Schauspieler aus der Komödie. Mancher wundert sich wohl, daß das antike Theater auf das, was uns bei dem Darsteller so wichtig erscheint, das lebendige Mienenspiel, dauernd verzichtet hat. Die griechische dramatische Kunst, entstanden aus religiösen Tanzaufführungen, in denen die Mitwirkenden durch Masken und noch andere Zutaten tierische oder halbtierische dämonische Wesen vorstellten, behielt jenes altertümliche Mittel der Wirkung auch noch später bei. Die stilisierte, durch ihre Übertreibung eindringliche Festlegung des Gesichtsausdruckes der Darsteller erwies sich bei der großen Entfernung der Zuschauer vom Spielraume gewiß auch als ganz zweckdienlich. Außerdem mögen wir selbst gelegentlich bei der Betrachtung mimischer Maskentänze, wie sie bei verschiedenen Völkern noch üblich sind, uns sehr gut davon überzeugen, daß die geschickten, lebendigen Bewegungen der Tänzer das Vorhandensein der starren Maske ganz vergessen lassen und uns den Eindruck des freien Mienenspieles wohl vortäuschen.

Noch eine Einzelheit der antiken Bühnentracht ist bei unserer Figur zu erkennen. Die wulstartige Verdickung oberhalb des rechten Handgelenkes zeigt, daß an den Armen nicht die nackte Haut sichtbar wird, sondern daß sie von den enganliegenden Ärmeln eines Wamses bedeckt sind, das der Schauspieler unter der Kleidung trug. Oft war es am Körper noch gepolstert, um diesem das Ansehen größerer Fülle zu geben.

In dem jüngeren Griechentume, das von dem mannhaften Geiste der großen Zeit der Perserkriege schon ein Stück entfernt war, hatte sich neben wachsendem anderen Luxus auch die Neigung für die feineren Genüsse des Gaumens ziemlich verbreitet. Wenn Schriftsteller in Versen und Prosa über berühmte Schlemmerdiners berichteten, wird es uns nicht wundern, daß auch die Köche selbst, die Urheber solcher Leistungen, eine gar wichtige Rolle zu spielen begannen. Das aus dem Leben schöpfende bürgerliche Lustspiel ließ sich diese Figuren natürlich auch nicht entgehen, deren derbe Späße, freche Geschwätzigkeit und Neugier und von der eigenen Bedeutung überzeugte Überheblichkeit das Publikum nicht wenig belustigten. Menander selbst, der große Vertreter der neueren attischen Komödie, scheint eine gewisse Vorliebe für diese Burschen gehabt zu haben. Nach den alten Nachrichten über die Masken der Komödie wurden sogar zwei Typen des Kochs unterschieden, der feine ausländische Küchenchef, der Tettix, Zikade, genannt wurde, und der Meister der bürgerlichen Küche, der Maison. Ihn erkennt man nach der überlieferten ziemlich

Digitized by Google

genauen Beschreibung seiner Maske mit Sicherheit in unserem Tonbilde. Dessen Herstellung fällt allerdings vor die Zeit der menandrischen Komödie: es ist noch in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts zu setzen. Wir wissen aber auch, daß gerade die Figur des Maison aus der älteren, dorischen Posse übernommen worden ist.

Über die Erklärung des Namens waren schon die alten Gelehrten geteilter Meinung. Nach dem bedeutenden Grammatiker Aristophanes von Byzanz, auf dessen Werk über die Masken die uns erhaltenen Nachrichten im wesentlichen zurückgehen, war der Maison der Bühne nach seinem Schöpfer, einem megarischen Possenspieler dieses Namens, genannt. Wäre das sicher, so bekäme unsere Figur noch einen besonderen Reiz, denn gerade das griechische Megara wird als ihr Fundort angegeben, was auch aus technischen Gründen nicht unwahrscheinlich ist. Der Stoiker Chrysippos dagegen faßt das Wort als Appellativum und erklärt es als „Fresser", und unsere philologischen Autoritäten geben ihm recht. Der Bereiter der herrlichen Leckerbissen vergaß gewiß auch den eigenen Bauch nicht, und so wäre eine solche Bezeichnung gar wohl angebracht. Vielleicht aber löst sich der Widerspruch durch den nicht üblen Gedanken, daß jener megarische Schauspieler, der sich gerade in der Maske des Maison besonders ausgezeichnet haben wird, von ihm seinen Spitznamen erhalten hat.

Digitized by Google

REGISTER

Aegyptische Königsinschriften 1; — historische Märchen 1 f.; — Parallelen zur römischen Religion 66, 70 f., 77
Aesculapius 61
Ahnenkult, römischer — 65
Ahura Mazda 74
Aischylos 94, 96 ff., 104, 106 ff., 163, 177
Aitiologie als Prinzip ionischer Wissenschaft 4 ff.
Alexander d. Gr. 27 f., 163, 182; Porträt —s 45
Alexandria 162, 166 f.
Ambrosius 274, 283
Ameshas Spentas 74
Amphion 140
Anakreon, Porträt 119 ff., 124
Anna Perenna 67, 69
Antiphon, der Redner 21
Antiphon, der Sophist 178 ff.
Antisthenes 25, 183 f.
Antoninus Pius 42
Aphrodite 34 f.; Arsinoe — 171
Apollon 61, 71; delphische — hymnen 137, 282, 287
Apotheose des Herrschers 168 ff., 172 f.
Architektur, römische — 205 ff.; Charakter der altkretischen— 303 ff.
Areios 270, 286
Aristobulos, Alexanderhistoriker 27
Aristophanes 177
Aristophanes von Byzanz 330
Aristoteles 28, 178, 181, 254; Definition der Tragödie 98; musikalische Ethoslehre bei — 146 f., 148
Aristoxenos von Tarent, Musiktheorie 145, 147, 149
Arsinoe Philadelphos 161 ff.
Aufklärung, Wissenschaft der griech. — 1 ff.; Kritik der Polis-Idee in der griech. — 178 ff.; Geschichtsphilosophie der modernen — 192, 195, 196
Augustin, Musiklehre 154
Augustus, Herrschaftbericht des Kaisers — 1; Roma — Tempel in Ostia 214 f.
Autarkie als kynisches Lebensideal 184

Bach 265
Barbaren, Kritik des —Begriffs durch die Sophistik 179 f.; —tum in der spätantiken Kunst 52 ff.
Bardesanes 270
Basileides 270
Basileios 275
Beethoven 142, 265
Berenike, Gemahlin Ptolemaios' I. 164
Berenike, Gemahlin Ptolemaios III. 171 f.
Bernays, Jakob 181
Bild, Götter —er im römischen Kult 74; Charakter der homerischen —er 291 ff.
Bogen, Konstantins— 48
Boghazköi, Entdeckungen von — 294 f.
Bossuet 192
Bronzen: altkretische Gruppe, Stiersprung 306 f.; Statuette einer Schlangengöttin aus Troja 308
Bruckner 265
Byzantinische Musik 153

Caesar als Historiker 28; Apotheose —s 172 f.
Calza, Guido 203 ff.
Caracalla, römische Kunst der Zeit —s 42 ff.; Porträts —s 44
Carmenta 65 f.
Carna 66
Catull 232 ff.; 'Locke der Berenike' 171
Ceres 66; Tempel der —, Ostia 221
Chinesische Parallelen zur römischen Religion 65, 77
Christentum: Geschichtsbild des christl. Mittelalters 191 f.; christl. Elemente im Geschichtsbilde des Neuhumanismus 195; Stellung der Musik in der christl. Kirche 153 f.; frühchristl. Hymnendichtung 258 ff.; Musik der christl. Hymnen 282 ff.
Chroniken, orientalische — 2
Chrysippos 330
Cicero 237
Claudianus 173
Consus 67, 69, 73
Cortile der Renaissancepaläste zurückgeführt auf hellenistische Vorbilder 223 f.

Damon 141
Decius, Porträt des '—', Capitol 44
Demeter 34
Demetrios Poliorketes 164
Demokritos 144
Demosthenes 178
Dilthey, Wilhelm 84
Diogenes von Seleukeia 146
Diogenes von Sinope 177, 183 ff.
Diokletian 53
Dion 237, 253
Dionysios d. Ä. 237, 253
Dionysios d. J. 237, 239 f., 254 f.
Diotima Gestalt der — bei Hölderlin 313 ff., — bei Platon 320 ff.
Diva Angerona 67, 69

Digitized by Google

Dreiheit, Entstehung der römischen Götter— 62 f., 64
Duris 28

Eirene 74
Eleatismus, Platons Verhältnis zum — 242 f.
Elegie 177
Eleos 74
Elfenbein: Kinderstatuetten aus Palaikastro 308 f.; Stierspringer-Statuette aus Knossos 307; Büchse aus Menidi 312
Empirismus der Historie Herodots 9 ff.
Ephoros von Kyme 25 f.; 147
Epigramm, Weih— 232
Epikur 145
Epimenides 311
Epos, Umsetzung des griech. — in Historie 4 ff., 8
Erdkarte, Entstehung der — 3 f., 9
Erleuchtung, Begriff der — bei Platon 238 ff.; — in der Mystik 240 f.
Erziehung, Theorie der — im platonischen Staat 248 ff., 252 ff.; —system der Polis 250
Ethoslehre der griechischen Musiktheorie 140 ff.
Etruskischer Einfluß auf die römische Religion 62 f., 68 f., 74, 77
Eunomia 74
Eupolis 177
Euripides 163, 177; Porträt 124 ff.; Statue im Dionysos-Theater 130 ff.; — in der Kritik des 19. Jhdts 79; das 'Komische' bei — 102 ff.; Religiosität des — 107 f.; Alexandros 86 f.; Andromache 99 ff., 104 f.; Bakchen 108 ff.; Elektra 93 ff.; Helena 104 f.; Herakles 84 ff.; Hippolytos 79 ff.; Ion 102 f.; Taurische Iphigenie 105; Medea 79 ff.; Orestes 104; Palamedes 87, 90; Phoenissen 103 f.; Troerinnen 86 ff.
Evokation, Ritus der — bei Römern, Hettitern, Neuseeländern 71 f.

Faunus 66; — und Fauna 73
Fest, numanischer —kalender 62
Fides 74
Flora 67, 69
Fortuna-Aedicula in der Kaserne der Vigiles, Ostia 218
France, Anatole 82
Fries, Parthenon — 114; Köpfe des Parthenon —es 122, 130
Furrina, Quelle — 67

Geist, Begriff des Volks—es in der romantischen Geschichtschreibung 198 f.
Genius 66, 75
Geographie, Entstehung der griechischen — 2 ff.
Geschichtsphilosophie, Definition 190 f.; — des christlichen Mittelalters 191; — des Rationalismus 192, 196; humanistische — 193 ff.; — des Positivismus 192, 197; — Vicos 192 f., Herders 193 ff., Schillers 195, Fr. Schlegels 195
Geschwisterehe 166
Ghirlandajo 114
Gibbon 192
Giebelskulpturen: Porosgiebel mit der Troilusscene, Akropolis 33; Giebel mit Einführung des Herakles, Akropolis 33
Gleichheit, Begriff der — im Naturrecht der Sophistik 179 f.
Gnosis, Hymnendichtung der heidnischen — 271; Bedeutung der christlichen — für den Hymnengesang 268, 272 ff.
Goethe 240, 241, 243, 247, 326; Verhältnis zu Euripides 79, 106
Goldschmuck: altkretische Siegelringe mit religiösen Darstellungen 301 ff.; Nadel aus Mykenä 309 f.
Gontard, Susette 313 ff.
Gorgias 180
Gottesbegriff, römischer — 69 f.
Gottkönigtum, Verschiedenheit orientalischen und hellenischen —s 163 f.; römisches — 172 f.
Grab, —relief des Diskophoren 33; altattische Göttin in Berlin eine —statue 34 f.
Gregor I. 283

Haus, römische Privat—bauten in Ostia 225 ff.; Handels—er in Ostia 219 ff.
Hebe 6
Hebräische Hymnendichtung 259 ff., 268 ff.; — Musik 279, 282 f.
Hedylos 171
Hegel 200
Hekataios von Milet 1 ff.
Heldensage, Rationalisierung der — in der ionischen Geschichtschreibung 5 ff.
Hellenismus 161 f.; hellenistische Geschichtschreibung 25 ff., Plastik 40 f., Landschaftmalerei 293 f.
Herakleitos 8, 238, 317, 322
Herakles als kynisches Vorbild 183
Herder, Geschichtsphilosophie 193 ff.
Herme, Anakreon— in Berlin 120 ff.; Euripides— in Neapel 124 ff., in Mantua 125 ff., in Berlin 126 ff., in Ny Carlsberg 131 ff.; Perikles —n in London, im Vatikan, in Berlin 114 ff.
Herodot 9 ff.; Grundplan seines Werkes 10; sein historischer Gedanke 14 f.; — und Perikles 12 ff.
Hesiod 5, 323
Hestia 70
Hettitische Parallelen zur römischen Religion 71 f.
Hieronymos von Kardia 27 f.
Himmelsgott, indogermanischer — 63
Hippias von Elis 180
Hippokrates 4, 28
Historismus 197
Hölderlin 313 ff.; —s Geschichtsbild 195
Hofpoesie, alexandrinische 161 ff.
Homer 177, 323; Gleichnisse 391 ff.; Wirkung der Musik bei — 147 f.
Humanismus, englischer — 155;

Digitized by Google

— Vicos 192 f., Montesquieus 192, Gibbons 192, Herders 193 ff.; humanistischer Kulturbegriff 202; humanistische Geschichtsphilosophie 193 ff.
Humanisten, Fortleben des mittelalterlichen Geschichtsbildes bei den — 191 f.
Humanität, Idee der — in Herders Geschichtsphilosophie 193 ff.
Hygieia 62
Hymnen, orientalische — 259 ff., 268 ff.; orphische — 271; frühchristliche — 258 ff.; Bruchstück eines altchristlichen Hymnos aus Oxyrhynchos 278 ff., 286 ff.; '—' des Mesomedes 287; Musik d. delph. Apollonhymnos 137, 282, 287; Musik der christlichen — 282 ff.

Iamblichos, Musiklehre 152
Ibsen 79
Ignatios, Briefe 262
Immanenz, Wert— und Transzendenz in der abendländischen Geschichtstheorie 192 ff.; Wert— des humanistischen Geschichtsbildes 198 ff.
Indigitamentgötter, römische — 69 f.
Indische Parallelen zur römischen Religion 69, 73, 74, 77
Individualität und Typik im griech. Porträt des 5. Jhdts 132 ff.
Indra und Indrani 73
Inschriften, orientalische Königs— 1; Monumentum Ancyranum 1
Ionische Naturwissenschaft, Entstehung der — 2 ff.
Isiskult in Rom 61
Isokrates 27, 178, 181

Janus 64 f., 70, 72, 73
Japanische Parallelen zur römischen Religion 65, 68, 71, 74
Juno 62 f., 66, 75
Jupiter 63, 66, 71; —Capitolinus 62 f., 74
Juventus 62

Ka 66
Kaiserkult 172 f.; — in Ostia 214 f., 219
Kalender, numanischer Fest — 62
Kallimachos 167 ff.; Tod der Arsinoe 168 ff.; Locke der Berenike 171 ff.
Kallinos 177
Kallisthenes 27
Kant 239 f., 242
Karpo 69
Kirche, Stellung der Musik in der christlichen — 153 f;. frühchristliche —nmusik 282 ff.
Kirchenväter, Musiklehre der — 153 f., 284
Klassizismus, Geschichtsbild des — in seiner historischen Bedingtheit 196 f.
Kleitarchos 27
Klemens von Alexandria 218, 272, 279, 286, 289; 'Hymnos auf Christus' 276 ff.
Kleon 21
Kleopatra VII. 162
Knossos, Palast von — 303 ff.
Komödie, Figur des Maison in der neuen — 329 f.
Konstantin d. Gr. 45 f., 49; —sbogen 48
Kopf: archaischer Marmor — vom Dipylon 32; Porträt — der Zeit Caracallas, Rom 41, 43, 44; Kaiserporträt aus Ostia, Thermenmuseum 44; Antoninus Pius, Thermenmuseum 42; 'Decius', Capitol 44; Dogmatius, Lateran 59 f.; Konstantin, Konservatorenpalast 45 f., 49; Maximinus Daza in Kairo 38, 53; Septimius Severus in Rom, Sammlung Stettiner 38, 42; Porträt— der Sammlung Hartwig, Rom 44 f., 60; Porträt — des 4/5. Jhdts, Vatikan 53 f.; Jünglings—, Capitol 55 f.; Jünglings—, Glyptothek, München 56; Jünglings—, Thermenmuseum 56; spätantiker — aus Ephesos 56 ff.; spätantiker — aus Ostia 60; Anakreon— in Berlin 120 ff.; Euripides— in Neapel 124 ff.; in Mantua 125 ff., in Berlin 126 ff., in Ny Carlsberg 131 f.; Perikles —e in London, im Vatikan, in Berlin 114 ff.; — des lateran. Sophokles 130 ff.; — des Idolino 130; —e des Parthenonfrieses 122, 130
Koptische Kunst 53
Koreraub 175
Kosmos-Idee der Stoa 186 ff.
Krates von Theben 184 f.
Kresilas 119 ff.
Kreta, altkretische Kunst 291 ff., Religiosität 301 ff.
Kronos 62
Künstler, Stellung des nachschaffenden —s in der antiken Musik 138 f.
Kult, hellenistischer Herrscher — 163 f., und römischer Kaiser — 172 f.; Wesen altrömischen —es 75 ff.; orientalische —e in spätröm. Religion 61; Götterbilder und Tempel im römischen — 74; römischer Ahnen — 65; römischer Toten — 66; Kaiser — in Ostia 214 f., 219; Kult der Geschwistergötter in Alexandria 171
Kultur, platonisches —ideal 187 f. —ideal der Stoa 187 f.; humanistischer —begriff 202; Wirksamkeit der griechischen —idee in Herders Geschichtsbild 194 f.
Kurotrophos 69
Kyniker 177 ff.
Kyros 183

Landschaft in der griechischen Malerei 293 f.
Lar 65, 75
Larenta 66
Lehmann, Edvard 69
Liber 66; — und Libera 73
Lichtsymbolik in der Mystik 240 ff.; — bei Platon 246 ff.
Lucaria 67
Luthers Musiklehre 154
Lysandros 164
Lysimachos von Thrakien 165

Digitized by Google

Ma-Bellona 61
Macchiavelli 192, 194
Märchen, historisches — in Aegypten 1 f.
Maison, — von Megara 330; Tonfigur eines —, Berliner Antiquarium 328 ff.
Malerei, hellenistische Landschaft — 293 f., Wand — in Ostia 230
Manen 66
Markussäule 42
Mars 63 f., 73
Maske, Gebrauch der — in der antiken Schauspielkunst 328f.
Mater, Tempel der Magna — in Ostia 216; — Matuta 65 f., 69
Maximinus Daza 38, 53
Meliton von Sardes 262
Menandros 25, 329
Mesomedes 287
Milet als Zentrum ionischer Wissenschaft 2 ff.
Minerva 62
Minnesang 173
Mithras, —kult in Rom 61; —tempel in Ostia 217, 226
Mittelalter, Geschichtsbild des christlichen —s 191 f.; Musiklehre des christlichen —s 153 f.
Montesquieu 192, 194
Monumentum Ancyranum 1
Mosaiken in Ostia 230; — in der Kaserne der Vigiles, Ostia 212, 219; — in den Mithrastempeln von Ostia 217; — in den Thermen von Ostia 217 f.; — mit Bildern des Handels, Ostia 221 ff.
Musik, altjüdische — 279, 282, 283; frühchristliche Kirchen— 282 ff.; byzantinische — 153; Stellung der Kirchenväter zur griechischen — 284
—theorie, ethische 140 ff., formalistische 144 ff., des Peripatos 148 ff., der Neupythagoreer 151 f., der christlichen Kirche 153 f.
Mykenische Kultur 294 ff.
Mystik, Wesen der — 241 f.; Lichtsymbolik 240 ff.; Wesen der platonischen — 239 f. 240 ff., 256 f.; — des Neuplatonismus 241
Naassener, Hymnos der — 273 f.
Napoleon 17
Nationalismus und Weltbürgertum in der Antike 188 f.
Naturalismus der ionischen Historie 4 ff., 8 f.; — der römischen Kunst der Republik 40 f.
Naturrechtstheorien der Sophistik 179 f.
Naturwissenschaft, Entstehung der ionischen — 2 ff.
Nepos, ägyptischer Bischof 289
Neptunus 62, 67, 73
Neuhumanismus, Geschichtsphilosophie des — 193 ff.
Neuplatonismus, Mystik des — 241
Neupythagoreer, Musiklehre der — 151 f.
Nomos, Kritik des — durch die Sophistik 178 ff.; Bedeutung des musikalischen — 142
Numa Pompilius 62
Numen, Begriff des — in der altrömischen Religion 72
Opfer, Stier—mosaik in Ostia 219
Opitz 161
Ops 67, 70, 73
Orient und Rom 51; orient. Chronik 2; orient. Königsinschriften 1; orient. Einfluß auf die griechische Kultur im 6. Jhdt 3; orientalisches und hellenisches Gottkönigtum 163 f.; orient. Kulte in spätrömischer Religion 61; orientalische Hymnen 259 ff., 268 ff.; orientalische Musik 143, 282, 283
Orpheus 140
Orphik, Beziehungen der — zu Kreta 311; orphische Hymnendichtung 271
Ostia 205 ff.
Othlo 151
Paideia, System der — in der griechischen Polis 250; Wesen der platonischen — 248 ff., 252 ff.
Palast, altkretische —e 303 ff.
Parmenides 242, 323
Parthenonfries 114; Köpfe des —es 122, 130
Paulus 261 f.
Pax deum, Begriff der — 75
Penaten 65, 75
Perikles, Porträt des — 114 ff., 123 f.; Politik des — 12 ff., 21; — und Herodot 12 ff.
Persische Parallelen zur römischen Religion 74, 77
Personifikationen von Begriffen in der römischen Religion 74
Petrarca 191 f.
Pfitzner 275
Phaistos, Palast von — 304 ff.
Philodemos von Gadara, Musiktheorie 145 f.
Philon von Alexandria 187; Musiklehre bei — 150 f.
Philosophie, Begriff der — bei Platon 244
Geschichts—, Definition 190 f.; — des christlichen Mittelalters 191; — des Rationalismus 192, 196; — des Positivismus 192, 197; humanistische — 193 ff.; — Vicos 192 f., Herders 193 ff., Schillers 195, Fr. Schlegels 195
Phronesis, Begriff der — bei Platon 245
Phrynis 148
Phylarchos 28
Pietas, Wesen der — 75
Pindaros 178
Plastik, altkretische Klein— 306 ff.; s. Kopf, Relief, Statue
Platon 24, 187 f.; die musikalische Ethoslehre bei — 141, 144, 146; Wesen der —ischen Mystik 239 f., 240 ff., 256 f.; Begriff der Erleuchtung 237ff.; Lichtsymbolik 246 ff.; politische Entwicklung 237; Verhältnis zum Eleatismus 242 f.; Wesen des Guten 245 ff.; Begriff der Phronesis 245; Theorie der Erziehung 248 ff.; 252 ff.; Syndesmosgedanke 248 ff., 252 ff.; Problem der Einzelpersönlichkeit 254 f.; Verhältnis von Idee und Zahl 253 f.; —s Staat als Vorbild für Vico 193
Kriton 178; Protagoras 180; Menon 237, 248, 253; Symposion 241, 314 ff., 320 ff.;

Digitized by Google

Phaidon 257; Staat 181, 237, 243 ff., 326; Parmenides 242 f.; Phaidros 236, 238 f., 241, 255, 326; Philebos 245, 253; Timaios 237; Gesetze 181, 253; 'vom Guten' 253; 7. Brief 252 ff.
Plinius d. J., Briefwechsel mit Trajan 258, 275
Plotin 247; Musiklehre 152
Plutarch 12
Polis, Ethos der — 162 f.; Erziehungssystem der — 250; Stellung der Musik in der — 141 ff.; Erschütterung der — idee durch die Sophistik 178 ff.; die — idee als Strukturprinzip für Vicos Geschichtsbild 193
Polybios 27
Polyklet 37
Pomona 67, 69, 70
Pompeji 206, 227 ff.
Porträt des Anakreon 119 ff., 124; — des Euripides 124 ff.; — des Sophokles 130 ff.; — des Perikles 114 ff., 123 f.; spätrömische —kunst 36 ff.
Portunus 65
Poseidippos 171
Poseidon 62
Poseidonios 4
Positivismus, Geschichtsphilosophie des — 192, 197
Prodigium, Wesen des — 76
Prodikos 180
Protagoras 180
Ptolemaios I. Soter 27, 162; — II. Philadelphos 165 ff.; — Keraunos 165
Pythagoreer, Musiktheorie der — 140, 146, 149, der Neu— 151 f.

Quirinus 63 f., 68, 69

Racine 80 ff., 100
Raffael 326
Ranke 199
Rationalismus, Geschichtsphilosophie des — 192, 196
Recht, Natur—theorien der Sophistik 179 f.; Jupiter als Schützer des —s 63
Relief, Grab— des Diskophoren 33; — von der Marcussäule 47 f.; — vom Konstantinbogen 48; trajanisches — a. d. Rostra 47; attisches Weih— mit Leto, Artemis, Apollon 303
Renaissance, Weiterleben des mittelalterlichen Geschichtsbildes in der — 191 f.
Rhetorik und Historie im 4. Jhdt 26 ff.
Rhythmik der griechischen Musik 137 f.
Robigus 67, 70
Roma-Augustus-Tempel, Ostia 214 f.
Romantik, Geschichtschreibung der — 198 f.

Säule, Markus— 42, 47 f.; Trajan— 47
Sakti 73
Sallust 29
Salomon, syrisches Liederbuch der Oden —s 265 ff.
Salus 62, 74
Sarkophag, Schlacht— der V. Ludovisi 49 f.
Saturnus 62, 67
Savitar 69
Schiller, Geschichtsbild 195
Schlegel, A. W. 79; —, Fr., Geschichtsbild 195
Schlosser, I. G. 239 f.
Septimius Severus 38, 42
Shakespeare 105
Siegelring, altkretische —e mit religiösen Darstellungen 301 ff.
Silvanus 66
Sokrates 25, 178, 183, 237 f., 243, 250, 320 ff.
Solon 177
Sondergötter 69
Sophistik, Musiktheorie der — 144; Weltbürgertum der — 178 ff.
Sophokles 79 ff., 93 f., 96 ff., 102, 106 ff., 177; Statue im Lateran 130 ff.
Sotades 166
Speicheranlagen in Ostia 219 f.
Spengler, Oswald 151 f.
Staatsgedanke, griechischer —, Erschütterung des — durch die Sophistik 178 ff., Neubegründung durch Platon 181; s. Polis
Statue: altattische Göttin, Berlin 30 ff.; — des Künstlers Phaidimos 34; Kalbträger 34; weibliche Figuren des Akropolismuseums 34; archaische thronende Göttin, Berlin 35; Petrus von Moissac 37; Doryphoros des Polyklet 37; Konstantin, Lateranbasilika 54; 54; Konstantin, Vatikan 54; Crispus Borghese 54; Kaiser— zu Barletta 60; Apollon aus Veji 74; Anakreon in Ny Carlsberg 120; Idolino 130; — des Sophokles im Lateran 130 ff.; laufendes Mädchen aus Eleusis 175 f.; Victoria am Roma - Augustus - Tempel, Ostia 214 f.; Roma im Roma-Augustus-Tempel, Ostia 215
Statuette: —npaar aus Porphyr, Vatikan 52; altkretische Bronzegruppe: Stiersprung 306 f;. Elfenbein— ausKnossos: Stierspringer 307; Bronze— einer Schlangengöttin aus Troja 308; Elfenbein—n von Kindern aus Palaikastro 308 f.; Tiergruppe aus Knossos, Fayence 308 f.; Ton— eines Schauspielers in Koch-Maske, Berliner Antiquarium 328 ff.
Stilicho 173
Stoa, Musiklehre 150; Weltbürgertum 185 ff.; Kosmos-Idee 186 ff.; Kulturideal 187 f.
Synesios 279 f., 286.
Synkretismus der römischen Religion 61 f.

Tacitus 29, 193
Tellus 66, 70
Tempel im römischen Kult 74; — republikanischer Zeit in Ostia 210; Roma-Augustus—, Ostia 214 f.; 'Vulcanus'—, Ostia 215 f.; — der Magna Mater, Ostia 216; Mithras—, Ostia 217; privater Mithras—, Ostia 226; Ceres—, Ostia 221
Terminus 65, 70
Terpandros 140

Digitized by Google

Testament, Altes: Psalmen 263; Hohes Lied 267 ff.
Testament, Neues: Proömium des Johannes-Evangeliums 275; Hymnen der Johannesapokalypse 263 f.; Ev. Luc. 1 bis 2 263; Apostelgesch. 4, 24 264; Kolosserbrief, Eingang 261; I. Tim. 3, 16 261 f.; II. Tim. 2, 11 262
Thales 3
Thaletas 140
Theater in Ostia 221
Themistokles 21
Theokrit 167 f.
Theophrast 147, 181
Theopompos von Chios 26
Thermen von Ostia 217 f.
Thomasakten, Brautlied der — 269 f.
Thukydides 15 ff., 28 f.
Timotheos von Milet 148, 284
Totenkult, römischer — 66
Tragik, Wesen eurpideischer —, 79 f., 82, 84, 86 f., 93, 98 f. 108, 112
Trajan 47; Briefwechsel mit Plinius d. J. 258, 275
Transzendenz, Wert— und Immanenz in der abendländischen Geschichtstheorie 191ff.
Tvashtar 69
Tyrtaios 177

Uji-garni 65

Vaglieri, Dante 203 f.
Valentinos 270, 272.
Varuna und Varunani 73
Vasen: kretische — 296 ff.; Tonbecher aus Pyrgos 297; Tonbüchse aus Gurnia 297; Tongefäße aus Gurnes 297 f.; Tonvasen aus Knossos (18. Jhdt v. Chr.) 298 f.; Apollonopfer auf rotfig. Vase 303
Vejovis 66
Vesta 64 f., 70, 73
Vico 192 f.
Victoria 74; Statue der — am Roma - Augustus - Tempel, Ostia 214 f.
Volcanus 67
Volksgeist, Begriff des —es in der romantischen Geschichtschreibung 198 f.
Vorsehung, Begriff der — in der abendländischen Geschichtsphilosophie 191, 192, 196, 204.

Wandmalerei in Ostia 230
Weihepigramm 232
Weltreich, Lehre von den vier —en 191
v. Wilamowitz-Moellendorff 34f., 142
Wodan-Odin 71.

Xenophanes 242

Zahl, Verhältnis von Idee und Zahl bei Platon 253 f.
Zenon von Kition 185 f.
Zeus 63, 71
Zoroaster 74

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ALDERMAN LIBRARY

The return of this book is due on the date indicated below

DUE	DUE

Usually books are lent out for two weeks, but there are exceptions and the borrower should note carefully the date stamped above. Fines are charged for over-due books at the rate of five cents a day; for reserved books there are special rates and regulations. Books must be presented at the desk if renewal is desired.

L-1

Digitized by Google

Digitized by Google